الیکسی سوخاچیف

مخدوم محی الدین

(روسی سے ترجمہ)

محمد اُسامہ فاروقی

ادارۂ شعر و حکمت، حیدرآباد۔

تاریخِ اشاعت	اکتوبر ۱۹۹۳ء
تعدادِ اشاعت	ایک ہزار
سرِورق	
طابع	انتخاب پریس جواہر لال نہرو روڈ، حیدرآباد 500001
ناشر	ادارۂ شعر و حکمت 6-3-695/2 ، سوماجی گوڑہ، حیدرآباد-500482
قیمت	ہندوستان میں : 100-00 روپے بیرونی ممالک میں : تین پونڈ - پانچ ڈالر

یہ کتاب آندھرا پردیش اردو اکیڈیمی اور ادبی ٹرسٹ حیدرآباد
کی جزوی مالی اعانت سے شائع ہوئی

مندرجات

مصنّف

[مندرجاتِ ذیل بیش تر جناب مسلم شمیم کے مضمون "پروفیسر الیکسی سوخاچوف ایک عظیم خاور شناس" سے ماخوذ ہیں جو ماہ نامہ طلوعِ افکار، کراچی (نومبر 1991ء) میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون انھوں نے اکتوبر 1991ء میں پروفیسر سوخاچیف سے ماسکو میں اپنی ملاقات کے بعد قلم بند کیا تھا۔ پروفیسر موصوف کے بارے میں ان نہایت اہم معلومات نیز ان کی فوٹو کے لیے ادارہ مضمون نگار اور "طلوعِ افکار" دونوں کا شکر گزار ہے۔ اس کتاب کے مترجم کے نام اپنے مکتوب مورخہ 8/ جون 1993ء میں پروفیسر موصوف نے اردو میں اپنے نام کا صحیح املا الیکسی سوخاچیف قرار دیا ہے۔ ذیل کے اقتباس میں "سخاچوف" کی جگہ ہم نے اسی املا کو ترجیح دی ہے۔]

(ادارہ)

ڈاکٹر الیکسی سیرگے ایوچ سوخاچیف روس میں اردو زبان و ادب کے حوالے سے مشہور فرانسیسی مستشرق گارساں دتاسی اور انگریز مستشرق ڈاکٹر جان گلکرسٹ کے زمرے میں شامل کیے جانے کے مستحق ہیں۔ اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی میں جو کام متذکرۂ بالا مستشرقین نے سرانجام دیا تھا کم و بیش اسی نوعیت کی کارگزاری اور کارہائے نمایاں پروفیسر سوخاچیف نے بیسویں صدی کے دوران، دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے عرصۂ تاریخ میں سرانجام دیے ہیں۔ اردو زبان کے سلسلے میں بنیادی نوعیت کے وہ تمام منصوبے ان کے ہاتھوں تکمیل پذیر ہوئے جن کے بغیر روس میں اردو کا فروغ ممکن نہ تھا۔ قواعد و لغات اور تاریخِ ادبیات اردو کی تصنیف و تالیف سے لے کر جدید ادبی موضوعات، تحاریک اور ہم عصر ادبی شخصیات پر بذاتِ خود ان کا بڑا کام ہے جن میں تصنیف و تالیف

کے علاوہ تراجم بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر سوخاچیف کی حیثیت روس میں آج موجود چھوٹی سی "اردو دنیا" کے اہم ترین معمار کی ہے۔ انھوں نے اس دنیا کو آباد کرنے اور اسے وسعت دینے میں کلیدی رول ادا کیا ہے۔ سینکڑوں شیدائیانِ اردو کی رہ نمائی بھی کی ہے اور ان کی تحقیقی اور تخلیقی سرگرمیوں کی نگرانی بھی۔ وہ روس میں اردو شناسی اور اردو دوستی کی علامت ہیں اور اپنی ذات میں ایک مکمل دبستان کے منصب پر فائز ہیں۔

ڈاکٹر سوخاچیف اور دوسرے روسی مستشرقین نے اردو زبان کے حوالے سے جو خدمات انجام دی ہیں ان سے ہماری ناواقفیت یا کم آگاہی میں دیگر عوامل کے ساتھ سابقہ سوویت یونین کے مخصوص داخلی حالات کا بھی عمل دخل رہا وہاں یہ بات بھی محلِ نظر رہے کہ اردو کے لیے روس میں بیش تر تخلیقی اور تحقیقی کام روسی زبان میں ہوا ہے اور روس اور باقی دنیا کے درمیان زبان کی دیوار حائل رہی ہے۔ یہ جان کر واقعی خوش گوار حیرت ہوتی چاہیے کہ روس میں تمام دنیا کی زبانوں اور ثقافتوں کے باب میں عمومی طور پر اور تیسری دنیا کی ثقافت اور زبان و ادب کے ضمن میں خاص طور پر ایسے کارنامے انجام دیے گئے ہیں جن پر کوئی بھی معاشرہ بجا طور پر فخر کر سکتا ہے۔ یہ بات بڑے اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ روس میں اردو کے لیے وہاں کے متعدد اداروں میں جو کام ہوا ہے وہ کمیت اور کیفیت دونوں لحاظ سے یکساں وقیع اور گراں قدر ہے۔ کسی دوسرے بیرونی ملک میں شاید اس پیمانے پر اور اس نوعیت کا کام نہیں ہوا ہے۔

ادارہ مطالعۂ علوم شرقیہ ماسکو کی عمارت ماسکو کے قلب میں واقع ہے جو قدیم ماسکو کا ایک حصّہ ہے اور کریملن سے قریبی فاصلے پر ہے۔ اس وسیع و عریض عمارت کے اندر علوم و فنون اور عالمی ادبیات کی دنیائیں آباد ہیں اور کتنے ہی علم و ادب کے آفتاب و ماہتاب اپنی روشنیوں سے افقِ علم و ادب کو منوّر کر رہے ہیں۔ اس ادارے میں ادبیات کے علاوہ ان تمام علوم کے شعبے قائم ہیں جن کا تعلق تیسری دنیا سے ہے اور جہاں سینکڑوں نہیں بلکہ ہزاروں محقّقین اور مؤلّفین برس ہا برس سے مصروفِ عمل ہیں۔ ڈاکٹر سوخاچیف اسی عمارت کے ایک گوشے میں ایشیائی ادبیات کے شعبے کے سربراہ ہیں۔

پروفیسر سوخاچیف ماسکو کے جنوب میں تقریباً پانسو کیلو میٹر کی دوری پر واقع تاریخی شہر کورسک میں پیدا ہوئے۔ ماں باپ کا تعلّق ایک کسان گھرانے سے تھا۔ دوسری جنگِ عظیم میں ان کے والد جرمنی میں مارے گئے۔ اس وقت سوخاچیف صاحب کی عمر صرف تیرہ سال تھی اور ان کی دو بہنیں تھیں۔ جب جنگ ختم ہو گئی تو کم عمر ہونے کے باوجود وہ کھیتی باڑی کا کام کرنے لگے کیوں کہ ان کی ماں اکیلی تھیں اور بہنیں چھوٹی تھیں اور گھر کی ساری ذمہ داری ان پر آگئی تھی۔ کچھ دنوں بعد وہ ایک ٹکنیکل اسکول میں داخل ہو گئے۔ جب وہ جونیر انجینیرنگ کے شعبے سے فارغ التحصیل ہوئے تو انھیں اسی ادارے کی

طرف سے تربیت حاصل کرنے کے لیے تاشقند بھیج دیا گیا۔ یہ 1949ء کی بات ہے۔ یہ ان کی جوانی کا زمانہ تھا۔ جس علاقے میں وہ بھیجے گئے تھے وہاں کا ماحول مختلف، زبان مختلف، رہن سہن مختلف اور سارا کلچر دوسرا تھا۔ مسلم کلچر تھا۔ اب انھیں مقامی باشندوں کی زبان اور ثقافت سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ ٹکنیکل ٹریننگ کی تکمیل کے بعد وہ فوج میں بھرتی ہوگئے۔ ڈیڑھ سال تاشقند میں تعینات رہے اور پھر روس میں، فوج میں سپاہی کی حیثیت سے تین سال گزارے۔ اسی دوران انھوں نے مشرق کے بارے میں کتابیں پڑھیں، خرید کر بھی اور دوستوں سے لے کر بھی۔ دلچسپی بڑھتی گئی۔ اسلام کے بارے میں جو کچھ ملا پڑھ ڈالا۔

1952ء میں انھوں نے بیرونی زبانوں کے ادارے میں داخلہ لیا۔ پانچ سال کے دوران انھوں نے وہاں اردو زبان سیکھی اور اسی ادارے میں زیرِ تعلیم رہتے ہوئے، انھوں نے پہلے پہل ایک اردو افسانے کا روسی زبان میں ترجمہ کیا۔ یہ خواجہ احمد عباس کا افسانہ تھا "زعفران کے پھول"۔ جو ایک رسالے میں اور پھر ایک کتاب میں چھپا۔ 1956ء میں جب سجاد ظہیر ماسکو آئے تو سوخا چیف صاحب کی ان سے ملاقات ہوئی۔ سجاد ظہیر نے انھیں اپنی کتاب "روشنائی"۔ دی جس پر انھوں نے تبصرہ لکھا جو ماسکو میں شائع ہوا۔ رضیہ سجاد ظہیر کے ناول "طوائف کی بیٹی"۔ کا بھی روسی میں ترجمہ کیا۔ دلّی میں ان کی بیٹی نسیم کی شادی میں شرکت کی۔ اسی سال اقبال کے بارے میں ایک چھوٹا سا مضمون لکھا جو شائع ہوا۔ یہ سب ابتدائی دور کی باتیں ہیں۔ ہندوستان میں ترقی پسند ادبی تحریک پر مقالہ لکھ کر ڈپلوما حاصل کیا۔ پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری کے لیے ان کے مقالے کا موضوع "ڈپٹی نذیر احمد کا مقام اردو ادب میں"۔ تھا۔ اس کے بعد انھوں نے بہت سے مضامین لکھے۔ اسی دوران انھوں نے اور ڈاکٹر گلیبوف نے مشترکہ طور پر ایک کتاب "اردو ادب کی مختصر تاریخ"۔ لکھی۔ ڈاکٹر گلیبوف کا تعلق شاعری سے تھا اور ڈاکٹر سوخا چیف کا نثر سے۔ ڈی لٹ کی ڈگری کے لیے ان کے مقالے کا موضوع "اردو ناول کی تشکیل و ارتقا انیسویں اور بیسویں صدی میں"۔ تھا۔

پروفیسر سوخا چیف یوں تو ایشیائی ادب کے شعبے کے سربراہ ہیں اور اس خطّۂ ارض کی درجنوں زبانوں میں کام کرنے والوں کی رہ نمائی کرتے ہیں مگر وہ خود صرف اور صرف اردو کے اسکالر ہیں اور ان کی بیش تر تخلیقی، تحقیقی، تنقیدی نگارشات اور تراجم کا تعلق ادبیاتِ اردو سے ہے۔ پروفیسر سوخا چیف کی ادبی تحریروں کی قدر و قیمت کا اندازہ ان کے بیش تر کارناموں کے مطالعے کے بعد لگایا جاسکتا ہے۔ مگر اردو دانوں کی محرومی کہ ان کے زیادہ تر کارنامے روسی زبان میں ہیں جن کا ترجمہ ہنوز اردو یا انگریزی میں نہیں ہوا ہے۔ ان کی اہم تصنیفات میں درجِ ذیل کتابوں کا حوالہ ناگزیر ہے۔ "اردو ادب۔ مختصر جائزہ"۔ (1967ء)، "داستان سے ناول تک"۔ (1971ء)، "ترقی پسند پاکستانی ادب"۔ (1978ء)، "کرشن چندر"۔ (1982ء)، "اردو زبان میں شہر آشوب"۔ (1985ء)، "مخدوم محی الدّین"۔ (1989ء)۔

پروفیسر سوخا چیف کو ان دنوں شکایت ہے کہ ادارے کی انتظامی ذمّہ داریاں انھیں اپنے تخلیقی اور تنقیدی کاموں کے لیے بہت کم مہلت دیتی ہیں۔ واقعی پروفیسر سوخا چیف جیسے نابغۂ اعظم، محقق اور اسکالر کی یہ شکایت کتنی بامعنی ہے اور دنیائے ادب کے لیے اس کی کس درجہ معنویت ہے۔

جب پروفیسر سوخا چیف سے کہا گیا کہ آپ نے اردو کے حوالے سے جو کام کیے، نظریے اور فکر کے اعتبار سے ان کا تمام تر تعلق ترقی پسند ادب اور تحریک سے ہے اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ترقی پسند تحریک 1917ء کے انقلاب اکتوبر سے بے حد متاثر تھی، اب جب کہ روس میں تبدیلیوں کی ہوا چلی ہے تو ایسی صورتِ حال میں 1917ء کے بعد روس میں جو ادب تخلیق ہوا یا، برِّصغیر میں ترقی پسند ادبی تحریک کے زیرِ سایہ جو ادب وجود میں آیا اس کے بارے میں اب آپ کا کیا رویہ ہے؟ اسے مسترد کیا جانا ہے یا اسے نظرِثانی کے مرحلے سے گزارا جائے گا؟ پروفیسر سوخا چیف نے کہا کہ میرے لیے یہ سب سے مشکل سوال ہے کیوں کہ مسئلہ بہت پیچیدہ بھی ہے اس کے متعلق اتنی جلدی فیصلہ نہیں دیا جاسکتا کہ اسے مسترد کرنا ہے یا اس پر نظرِثانی کرنا ہے۔ اس مسئلے کو بہت سوچ سمجھ کر حل کرنا ہے۔ جو اچھا تھا، جو برا تھا، ان کو الگ الگ کرنا چاہیے۔ میں سوچتا ہوں کہ ترقی پسند ادب کا اثر نہ صرف روسی ادب اور ثقافت پر پڑا بلکہ اس کا اثر بڑا ہمہ گیر ہے اور یہ اثر ابھی ختم نہیں ہوا۔ جو ادب اچھا ہے زندہ رہے گا خواہ وہ کبھی لکھا گیا ہو اور برا ادب ختم ہوجائے گا۔ اسے کوئی زندگی نہیں بخش سکتا، خواہ وہ کسی دور میں تحریر ہوا ہو۔

پروفیسر سوخا چیف کی شخصیت میں بڑا سحر ہے۔ ان کی عمر ساٹھ سے متجاوز ہے لیکن اس وقت بھی ان کی صحت نہایت شان دار ہے۔ ہر چند کہ انھوں نے خاصی بڑی داڑھی بڑھالی ہے مگر ان کے روشن خدوخال ویسے ہی نمایاں ہیں جیسے داڑھی کے بغیر ہوں۔

مترجم

محمد اُسامہ فاروقی 18/ اپریل 1933 ء کو پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم چادر گھاٹ مڈل اسکول، چادر گھاٹ ہائی اسکول اور چادر گھاٹ کالج (حیدرآباد) میں پائی۔ 1952 ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے گریجویشن کیا۔ اردو بھی ایک مضمونِ اختیاری تھا۔ شعبۂ اردو میں پروفیسر عبدالقادر سروری، پروفیسر سید محمد اور ڈاکٹر حفیظ قتیل سے شرفِ تلمذ حاصل رہا۔ 1963 ء میں دفتر اکاؤنٹنٹ جنرل آندھراپردیش حیدرآباد میں ملازمت کے دوران عثمانیہ یونیورسٹی سے روسی زبان کا اڈوانسڈ ڈپلوما حاصل کیا۔ 1964 ء سے 1993 ء تک ہندوستان ایروناٹکس لمیٹیڈ میں روسی زبان کی تدریس، ترجمانی اور ترجمے کا کام انجام دیا۔ بہ حیثیت منیجر (ٹرانسلیشن) ریٹائر ہوئے۔

مگ لڑاکا ہوائی جہاز کے جنرل ڈزائنر ارتیم میکویان کے سوانح کا روسی سے انگریزی میں ترجمہ کیا جو 1992 ء میں ہندوستان ایروناٹکس لمیٹیڈ کی طرف سے شائع ہوئی۔ زیرِ نظر کتاب مخدوم محی الدین روسی سے اردو میں ترجمے کی پہلی کوشش ہے۔

(ادارہ)

پیش لفظ

چند سال پہلے کی بات ہے۔ میں عثمانیہ یونیورسٹی سے شہر جانے کے لیے بس میں سوار ہوا۔ جن صاحب کے پہلو میں مجھے نشست ملی وہ غالباً مجھے جانتے تھے۔ انھوں نے اپنا تعارف کروایا اور بتایا کہ وہ ہندستان ایروناٹکس لمیٹیڈ میں ملازم ہیں اور روسی زبان سے سائنسی اور ٹکنیکل کتابوں کا انگریزی میں ترجمہ کرتے ہیں۔ یہ اُسامہ فاروقی تھے۔ میں ان دنوں مشہور شاعر شہریار کے ساتھ ایک رسالہ "شعر و حکمت" کے نام سے ترتیب دیتا تھا۔ اس رسالے میں ہندستانی اور بیرونی زبانوں کے ادب کے ترجموں کے لیے ایک بڑا حصّہ مختص کیا گیا تھا۔ میں نے اُسامہ فاروقی سے خواہش کی کہ وہ "شعر و حکمت" کے لیے جدید روسی ادب کے ترجمے کریں۔ اُسامہ فاروقی نے اپنی عدیم الفرصتی کا عذر کیا۔ بات آئی گئی ہوگئی۔ ایک بار ایسی ہی سرراہے ملاقات میں روسی مستشرقین کا ذکر چلا جنھوں نے اردو ادب پر کام کیا ہے۔ اُسامہ فاروقی نے الیکسی سوخاچیف کے کاموں سے متعارف کروایا اور بتایا کہ انھوں نے مخدوم محی الدّین پر بھی ایک کتاب لکھی ہے اور وہ کتاب ان کے پاس ہے۔ مجھے اشتیاق ہوا کہ اس کتاب کے مشمولات سے آگہی حاصل کروں۔ میری درخواست پر وہ ایک دن سوخاچیف کی کتاب لے آئے۔ جستہ جستہ حصّوں کا ترجمہ سنایا، مجھے محسوس ہوا کہ مخدوم پر اب تک جو کام ہوا ہے یہ کتاب اس سے مختلف انداز کی ہے۔ اس کتاب کا ترجمہ ہوجائے تو "مخدومیات" میں ایک اہم اضافہ ہوگا۔ فاروقی صاحب ملازمت سے سبک دوش ہوچکے تھے اور اسی ادارے میں جزوقتی کام کر رہے تھے۔ انھیں تھوڑی سی فرصت مل گئی تھی۔ میرے اصرار پر انھوں نے اس کتاب کا ترجمہ کرنے کی ذمہ داری قبول کی۔ اتفاق سے انھیں دنوں مخدوم محی الدّین کی پچاسویں سال گرہ منائی جانے والی تھی۔ میں نے سوچا اچھا ہوگا اگر اس موقع پر یہ کتاب شائع ہوجائے۔ اُسامہ فاروقی نے جی لگا کر اس کتاب کا ترجمہ کیا۔ پچاسویں سال گرہ کی تقریبات سے قبل یہ کام مکمل نہ ہوسکا لیکن سال تو وہی چل رہا ہے۔ اس لیے پچاسویں سال گرہ ہی سے ہم اس کتاب کو منسوب

کر رہے ہیں۔

پروفیسر سوخا چیف نے یہ کتاب ان روسی قارئین کے لیے لکھی تھی جو ہند ایرانی کلچر، اردو شاعری کی روایت اور اردو شعریات سے کما حقہٗ واقفیت نہیں رکھتے۔ کتاب کا ترجمہ اردو قارئین کے لیے شائع کیا جارہا ہے اس لیے پروفیسر سوخا چیف نے کسی قدر پس و پیش اور اعتذار کے ساتھ اس کی اشاعت کی اجازت دی۔ ان کا خیال ہے کہ اردو شاعری کی روایت اور اردو شعریات کے سلسلے میں جو وضاحتیں انھوں نے روسی قارئین کے لیے کتاب میں شامل کی ہیں وہ اردو قارئین کے لیے غیر ضروری ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان امور سے آج کے بہت سے اردو قارئین بھی اتنا ہی نابلد ہیں جتنا کسی غیر زبان کے قارئین ہوسکتے ہیں۔

پروفیسر سوخا چیف نے ہندستان کی سیاسی، تہذیبی اور ادبی تاریخ کا گہرا اور وسیع مطالعہ کیا ہے بالخصوص اردو شعر و ادب پر ان کی نگاہ نہایت دور رس ہے۔ ان کی کتاب پڑھتے ہوئے یوں لگتا ہے جیسے وہ اردو کلچر ہی میں پلے بڑھے ہوں۔

تنقید میں پروفیسر سوخا چیف کا طریقۂ کار مارکسی ہے۔ ادب کی تخلیق میں تخلیق کار کے عہد، ماحول اور طبقاتی وابستگی کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں نے انفرادی جینیس کو نظرانداز نہیں کیا ہے۔ وہ معاشی بنیادوں کو اہمیت دیتے ہیں لیکن بالائی تعمیر کی نفوذ پذیری کی صلاحیت سے انکار نہیں کرتے۔ وہ ادب کی مقصدیت اور صحافتی پروپگنڈے میں فرق کرتے ہیں۔ ساختیات اور ردِ تعمیر کے مباحث اور تخلیقی عمل میں قاری کی شرکت کے مسائل بھی ان کی نگاہ میں ہیں۔ مخدوم کے مطالعے کے سلسلے میں انھوں نے مغربی ادب کی ان تحریکات کو بھی پیش نظر رکھا ہے جو اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو شعر و ادب پر اثرانداز ہوئیں۔

پروفیسر سوخا چیف نے مخدوم کی شاعری کا مطالعہ منظّم طریقے سے کیا ہے۔ انھوں نے حیات اور فن کے ابواب الگ الگ تحریر نہیں کیے بلکہ شاعری کے ارتقائی مراحل کو پیش نظر رکھتے ہوئے ادوار قائم کیے اور ہر دور کی شاعری کا مطالعہ اس دور کے سوانحی حالات اور سماجی، سیاسی اور ادبی پس منظر میں کیا ہے۔ حسبِ ضرورت ہم عصر شعرا کے کلام اور مخدوم کی شاعری کا تقابلی جائزہ بھی لیا ہے۔ اس طرح عمیق مطالعے کے ذریعے وہ شعر یا نظم کی گہری ساخت تک پہنچ جاتے ہیں اور اس کی تہہ داری اور معنوی جہات کو روشنی میں لے آتے ہیں۔

پروفیسر سوخا چیف نے یہ کتاب روسی قارئین سے مخدوم اور ان کی شاعری کو متعارف کرانے کی غرض سے لکھی۔ تنقیدی مقالہ لکھنا ان کا منشائے تصنیف نہیں تھا۔ اس لیے جو زبان انھوں

نے استعمال کی ہے وہ اصطلاحات سے گراں بار نہیں ہے۔ پیرایہ بیان نہایت شگفتہ ہے۔ پروفیسر سوخا چیف کی تحریر کی سب سے بڑی خوبی موضوع کے ساتھ ایک دلی لگاؤ ہے خواہ وہ شاعر کی شخصیت ہو یا اس کی شاعری اور کمال یہ ہے کہ معروضیت کو کہیں انھوں نے ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ شخصی کم زوریوں اور فنّی خامیوں کو وہ نظرانداز نہیں کرتے۔ جہاں تک سوانحی حصّوں کا تعلق ہے انھیں پڑھ کر مخدوم کی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ انھوں نے مخدوم کے سوانحی حالات بڑی اپنائیت کے ساتھ بیان کیے ہیں جیسے کوئی اپنے عزیز دوست یا رشتہ دار کے بارے میں بات کر رہا ہو لیکن ہیرو بنا کر پرستش کرنے کا انداز انھوں نے نہیں اپنایا جو مخدوم پر لکھے گئے بعض مضامین میں نظر آتا ہے۔ پروفیسر سوخا چیف نے مخدوم کی شاعری کی بھی بے جا مدح سرائی نہیں کی ہے بلکہ اس کا تجزیہ کر کے اپنی دوٹوک رائے کا اظہار کیا ہے۔ اس تنقید کی خوبی یہ ہے کہ وہ مخدوم کے کلام کے حقیقی ذائقے سے آشنا کرتی ہے۔ پروفیسر سوخا چیف کی بعض آرا سے اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن وہ اتنی مدلل ہیں کہ انھیں آسانی کے ساتھ رد نہیں کیا جاسکتا۔

کتاب کی یہی خوبیاں اس کے ترجمے کا جواز فراہم کرتی ہیں۔ اُسامہ فاروقی ایک ماہر ترجمہ نگار ہیں۔ انھوں نے جیسیوں سائینٹیفک اور ٹکنیکل کتابوں اور مضامین کے روسی زبان سے انگریزی میں ترجمے کیے۔ دورانِ ملازمت میں انھیں کسی ادبی تخلیق یا تنقید کا اردو میں ترجمہ کرنے کا اتفاق نہیں ہوا تھا۔ چند ماہ قبل ادارۂ ادبیات اردو حیدرآباد کی جانب سے منعقد کردہ ترجمہ ورکشاپ میں وہ شریک رہے اور ہندستان سے تعلق رکھنے والے انگریزی زبان کے ادیبوں کی چند کہانیوں کے ترجمے اس ورک شاپ میں پیش کیے جنھیں بہت سراہا گیا۔ پھر انھوں نے میری درخواست پر پروفیسر سوخا چیف کی روسی زبان میں لکھی ہوئی کتاب "مخدوم محی الدّین" کو اردو میں منتقل کرنے کا بیڑہ اٹھایا اور نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ اس ترجمے کی دو بڑی خوبیاں ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ اصل سے بہت قریب ہے، دوسری یہ کہ ادھر ادھر چند عبارتوں کو چھوڑ کر مجموعی حیثیت سے اس پر ترجمے کا گمان نہیں گزرتا۔ انھوں نے سیدھی سادی، شستہ اور بامحاورہ زبان میں یہ ترجمہ کیا ہے۔

مجھے امید ہے کہ یہ کتاب دل چسپی اور شوق سے پڑھی جائے گی اور مخدوم شناسی کے سلسلے میں جو کاوشیں آج تک ہوئی ہیں ان میں ایک اہم اضافہ ثابت ہوگی۔

مغنی تبسم

گزارشِ احوالِ واقعی

ایک زمانہ تھا جب محترمہ زینت ساجدہ صاحبہ کے الفاظ میں سارا حیدرآباد مخدوم کی نظموں اور غزلوں کو "منہ زبانی پکّا پانی" یاد کرلیا کرتا تھا۔ حیدرآباد کا باشندہ ہونے کے ناتے راقم الحروف اس قاعدۂ کلیہ سے مستثنیٰ نہیں تھا۔ چناں چہ جب محترمی پروفیسر مغنی تبسم صاحب نے مجھ سے اس کتاب کو روسی سے اردو میں ترجمہ کرنے کی فرمائش کی تو میں نے اوّلین فرصت میں تعمیلِ ارشاد کردی۔ (موصوف عثمانیہ یونیورسٹی میں مجھ سے برائے نام ہی لیکن سینیئر ضرور تھے اور ان کی فرمائش ٹالنے کا سوال ہی نہ تھا)۔ ترجمے کے دوران میری ہمّت افزائی، اس کی نظرِثانی اور اشاعت کی ساری ذمّہ داریاں اپنے سر لینے کے لیے میں ان کا شکر گزار ہوں۔

مصنّفِ کتاب الیکسی سوخاچیف صاحب کا بے حد ممنون ہوں کہ انھوں نے نہ صرف اس ترجمے کی اشاعت پر اپنی پسندیدگی اور مسرّت کا اظہار کیا بلکہ کتاب میں مخدوم کی اردو کی بعض اصل عبارتیں بھی فراہم کیں جو یہاں کتب خانوں میں باوجود تلاش بسیار مجھے دستیاب نہیں ہو سکی تھیں۔ میں اردو اکیڈیمی آندھرا پردیش اور ادبی ٹرسٹ حیدرآباد کا بھی شکر گزار ہوں جن کی جزئی مالی اعانت اس کتاب کی اشاعت میں مدد رہی۔

میں نے پچیس سال سے زیادہ روسی سے ترجمے کا کام ضرور کیا ہے لیکن انگریزی میں، روسی سے اردو میں ترجمے کی یہ میری پہلی کوشش ہے۔ ظاہر ہے خامیاں رہ گئی ہوں گی۔ قارئین سے گزارش ہے کہ ترجمے کے بارے میں اپنے بیش بہا خیالات سے مجھے مستفید فرمائیں۔

محمد اُسامہ فاروقی

آغازِ سفر

مخدوم محی الدّین --- ہر اردو بولنے والے کے لیے، چاہے وہ کسی ملک کا باشندہ کیوں نہ ہو، یہ نام عزیز اور پیارا ہے۔ ہندوپاک کے قارئین کی موجودہ پیڑھی نے اپنی نشوو نما کے دوران اس کے تخلیق کردہ دل کش کرداروں کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ مخدوم کی پہلودار شخصیت، جو بیک وقت شاعر بھی تھے اور سماجی کارکن بھی، متعدد ٹریڈیونینوں کے بانی بھی تھے اور جاگیردارانہ نظام کے خلاف مسلّح بغاوت کے ایک رہنما بھی، عوام النّاس اور ہندوستان کے جدید ترقی پسند دانشوروں کے لیے پرکشش رہے گی۔ اسی ممتاز انقلابی شاعر کی داستانِ حیات اس کتاب کی اساس ہے۔

ایک معروف ہندوستانی حکایت اندھوں کے بارے میں ہے جنھوں نے ہاتھی کے جسم کی ساخت پر اپنی اپنی رائے ظاہر کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا۔ ان میں سے ایک کو ہاتھی کے پاؤں ٹٹولنے کے بعد ایسا لگا کہ ہاتھی ایک بڑے ستون کی مانند ہوتا ہے۔ دوسرے نے ہاتھی کے کان چھوئے تھے، اس نے اپنا خیال ظاہر کیا کہ ہاتھی تو بالکل پنکھے جیسا ہوتا ہے۔ تیسرے کو ہاتھی بالکل رسّی جیسا لگا کیوں کہ اس نے دم چھوئی تھی۔ چوتھے کی رائے تھی کہ ہاتھی تو بس ڈھول جیسا ہوتا ہے کیوں کہ اس کا ہاتھ اتفاق سے ہاتھی کے پیٹ پر پڑا تھا۔ پانچویں کا خیال تھا کہ ہاتھی تو اژدہے کی طرح ہوتا ہے۔ وجہ یہ تھی کہ اس کے ہاتھ ہاتھی کی سونڈھ لگی تھی۔ مگر مجموعی طور سے ہاتھی کی تصویر ان میں سے کوئی بھی اپنے الفاظ میں ایسی کھینچ نہ پایا جو حقیقت سے کچھ تو قریب ہوتی۔

زمانۂ حال کے معروف ہندوستانی ادیب خواجہ احمد عبّاس نے اپنے مضمون "انقلابی شاعر اور انسان۔۔ یہ تھا مخدوم محی الدّین۔ میں، جو ہفتہ وار "نیا آدم"۔ (جنوری ۱۹۷۰ء) کے خاص مخدوم نمبر میں شائع ہوا، مخدوم محی الدّین کے بارے میں اپنی یادوں پر مشتمل متعدد تاثّرات اور مقالات کے مصنّفین کو مذکورۂ بالا حکایت کے کرداروں کے مماثل قرار دیا۔

۲۵/ اگست ۱۹۶۹ء کو بمقام دہلی شاعر کے انتقال کی اطلاع پانے کے بعد مختلف اخبارات میں اس کے بارے میں متعدد مضامین اور نوٹ شائع ہوئے۔

ان اخبارات میں سے ایک نے اعلان کیا "وہ انقلابی شاعر گزر گیا جس کی سیاسی نظمیں اور آتشیں نغمے ہمارے ملک کے نوجوانوں کے دلوں میں آگ لگاتے تھے۔۔

دوسرے اخبار نے آواز لوٹائی "وہ رومانی شاعر، اب ہمارے درمیان نہیں رہا جس کی حسین غزلیں اور نظمیں نوجوانوں اور دوشیزاؤں کے دلوں کی دھڑکن کو تیز کردیتی تھیں۔۔

تیسرے نے اطلاع دی "حیدرآباد کا وہ ہر دل عزیز اور محترم باشندہ داغِ مفارقت دے گیا جس کا ایک اشارہ پاکر ہزاروں حیدرآبادی اکٹھا ہوجاتے تھے۔۔

چوتھے نے خبر دی "ریاست کی قانون ساز اسمبلی کی حزب اختلاف کے اس قائد کا انتقال ہوگیا جس کی تقاریر اس کے مخالفین تک کے دلوں کو متاثر کرتی تھیں۔۔

پانچویں نے اضافہ کیا "مزدور تحریک کا وہ رہنما چل بسا جس نے ایک سو سے زیادہ ٹریڈیونینیں قائم کی تھیں۔۔

اس کے پیروؤں نے اعتراف کیا "ایسا استاد گزر گیا جس نے ہم کو ادبیات سے لے کر انقلاب تک بہت سی باتوں کا درس دیا۔۔

پرانے حیدرآبادیوں نے یاد دلایا "ایسے باصلاحیت فن کار نے اس جہاں سے کوچ کیا جو اپنے عہدِ جوانی میں خود اپنے تحریر کردہ ڈراموں میں مختلف کردار ادا کیا کرتا تھا اور جس کی اداکاری کی خود گرو دیو ٹیگور جیسی عظیم شخصیت نے تعریف کی تھی۔۔

اس طرح کے ملفوظات کی اس سے بھی زیادہ طویل فہرست تیار کی جاسکتی ہے۔ ان آرا کے خالقین میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر حق پر تھا کیوں کہ وہ اس بات کی توثیق کررہا تھا جو بالکل واضح تھی، ساتھ ہی ساتھ وہ غلطی پر بھی تھا کیوں کہ وہ ایک ایسے انسان کی مختلف النوّع سرگرمیوں کے صرف ایک پہلو کا ذکر کررہا تھا جس کی شخصیت میں مختلف صلاحیتیں نہایت ہم آہنگی کے ساتھ مجتمع ہوگئی تھیں، جس کی فطرت میں نہ صرف جوہرِ شاعری بلکہ خداداد انتظامی صلاحیتیں، روپوش انقلابی کی دلاوری، دوستوں کے لیے وفاداری اور مظلوموں اور بے نصیبوں کے حالِ زار کے لیے احساسِ ذمّہ داری کوٹ کوٹ کر بھرے تھے۔

ابوسعید محمد مخدوم محی الدّین خذری (یہ شاعر کا پورا نام ہے) کی پیدائش، شاعر کے دوست اور انقلابی جدّ و جہد میں اس کے رفیق کار راج بہادر گوڑ کے بیان کے مطابق، ۴/ فروری ۱۹۰۸ء کو تلنگانے کے قصبے اندول ضلع میدک میں ہوئی۔ اس تاریخ کو یک گونہ مشروطیت کے ساتھ ہی قبول کیا جاسکتا ہے کیوں کہ شاعر کے دوسرے سوانح نگار، مرزا ظفر الحسن، جو یونیورسٹی میں مخدوم کے ہم درس بھی رہے ہیں، ۱۹۰۶ء، ۱۹۰۷ء، ۱۹۰۸ء حتّیٰ یہ کہ ۱۹۱۰ء کو ممکنہ سالِ پیدائش مانتے ہیں۔ خود مخدوم نے کتاب ہذا کے مصنّف سے گفتگو کے دوران کہا کہ والدہ کے بیان کے مطابق ان کی پیدائش موسیٰ ندی کی مشہور طغیانی کے سال ہوئی اور اس مصیبت کے وقت ان کی عمر کم و بیش آٹھ ماہ کی تھی۔ یہ یادگار طغیانی جس سے اس علاقے کے کسانوں کو زبردست نقصان ہوا، ستمبر ۱۹۰۸ء میں آئی تھی۔ یہ اعداد و شمار گوڑ کی بیان کردہ تاریخ سے مطابقت رکھتے ہیں۔

جہاں تک مخدوم محی الدّین کے آباء و اجداد کا تعلق ہے یہاں ہم ہندوستانی مصنّفین کی تقلید میں خاندانی روایات اور افسانوں کی نااستوار زمین پر قدم رکھتے ہیں۔ باور کیا جاتا ہے کہ مخدوم کے خاندان کا سلسلہ پیغمبرِ اسلام حضرت محمد کے صحابہ میں سے ایک حضرت ابوسعید خذری سے ملتا ہے۔ ان بیانات پر آنکھ بند کرکے یقین کرلینا شاید ہی مناسب ہوگا کیوں کہ تقریباً ہر مسلم خاندان کا بانی روایات کے مطابق حضرت محمدؐ کے صحابہ میں سے کوئی نہ کوئی ضرور ہوتا ہے۔ وہ شہادتیں جن کا تعلق زمانی اعتبار سے زیادہ قریبی اجداد سے ہے البتّہ نسبتاً زیادہ معتبر سمجھی جاسکتی ہیں۔

کہتے ہیں کہ مخدوم کے ددھیالی اجداد میں سے ایک صاحب رشید الدّین نامی شہنشاہ اورنگ زیب (عہدِ حکومت ۱۶۵۸ـ۱۷۰۷ء) کی فوج کے ساتھ، جو اس علاقے کو زیرِ نگیں کرنے کے لیے جنوبی ہند طویل عرصے کی مہم پر آئی ہوئی تھی، اعظم گڑھ (موجودہ اتّرپردیش) سے نقلِ وطن کرکے ہمیشہ کے لیے حیدرآباد میں سکونت پذیر ہوگئے۔ اگر اس بات کو ملحوظِ خاطر رکھیں کہ مغلِ اعظم کے لقب کے مستحق آخری نامور مغل شہنشاہ کا انتقال اٹھارھویں صدی عیسوی کے بالکل آغاز میں ہوا تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ مخدوم محی الدّین کی پیدائش تک ان کے اجداد دو صدیوں سے دکن میں آباد تھے۔

شاعر کے پردادا مخدوم الدّین حیدرآباد کی مکّہ مسجد میں مشہور قاری تھے۔ یہ خاندان عموماً اپنی روایتی علمیت کی وجہ سے ممتاز تھا۔ اس خاندان کے بہت سے افراد مذہبی

مکاتب و مدارس کے معلّم، قاری، خوش نویس اور مذہبی کارکنوں کی حیثیت سے معروف رہے ہیں۔ تلنگانے میں آج بھی ایسے لوگ ہیں جو مخدوم الدّین کے خاندان کو " بڑے پنڈتوں " کے گھرانے کے نام سے یاد کرتے ہیں اور اس طرح ہندو پڑھے لکھے لوگوں کے اعزازی خطاب کا اطلاق مسلمانوں پر کرتے ہیں۔

مخدوم کے نانا سیّد جعفر علی ۱۸۵۷ - ۱۸۵۹ء کی قومی جنگِ آزادی کے دوران شمالی ہند (شاہجہاں آباد، پرانی دلی) سے دکن منتقل ہوگئے اور ضلع میدک میں سکونت اختیار کی۔ ان کا تعلق سادات یعنی مسلمانوں کی سب سے زیادہ معزّز " ذات " سے تھا۔ نانی پٹھان گھرانے کی بیٹی تھیں اور جیسا کہ سبھی کو معلوم ہے مسلمانوں کے طبقاتی نظام میں اس گروہ کا بھی خاصا اونچا مقام ہے۔ ددھیالی اجداد شیخ تھے۔

اس طرح مخدوم محی الدّین کے اجداد کی نسلی شرافت، روایتی اصطلاح میں، ناقابلِ تردید قرار پاتی ہے۔

شاعر کے اجداد کے بارے میں ایک اور موہوم سا تذکرہ، مرزا ظفر الحسن کے الفاظ میں خود مخدوم کی زبانی سنا گیا ہے۔ حیدرآباد میں مدّتوں سے ایک پورا محلّہ حبشیوں کا آباد ہے۔ مخدوم کے الفاظ میں ان کی رگوں میں حبشی خون بھی رواں تھا۔ اپنی آواز کی سحرانگیز موسیقیت، اپنی اچھی خاصی سانولی رنگت اور چہرے کے تیکھے نقوش کو وہ " ملکہ سبا کے اخلاف " سے رشتہ داری کا مرہونِ منّت مانتے تھے۔

مخدوم کے والد غوث محی الدّین تعلقہ اندول میں اہلکار تحصیل تھے۔ ان کی مختصر سی تنخواہ گزر بسر کے لیے مشکل ہی سے پوری ہوتی رہی ہوگی۔ مگر زندگی کا یہ جیسا تیسا دور بھی زیادہ پائیدار ثابت نہیں ہوا۔ مخدوم چار سال کے تھے کہ والد کا انتقال ہوگیا۔ ماں کی جلد ہی دوبارہ شادی کردی گئی۔ مخدوم کا اپنی ماں کے ساتھ تعلق قائم نہ رہا۔ طویل عرصے تک بیٹے کو یہ بھی علم نہ تھا کہ ماں زندہ ہے یا نہیں۔ کئی سال بعد تعلیم کی غرض سے حیدرآباد آنے پر ہی ملاقات ہوئی۔

مخدوم کو پالنے پوسنے کی ذمّہ داری ان کے چچا بشیر الدّین نے اپنے ذمّے لی۔ یہ نہایت دین دار، خدا ترس انسان تھے۔ اپنی زیر سرپرستی متعدّد عزیز و اقارب کے ساتھ نہایت مشفقانہ برتاؤ رکھتے تھے۔ اپنے بھائی کی طرح انھوں نے اپنی ملازمت کا آغاز اہلکار کی معمولی سی خدمت سے شروع کیا اور ترقی کرتے کرتے تحصیل دار کے عہدے تک

پہنچے (اس عہدہ دار کا کام سارے تعلقے میں لگان کی وصولی کے کام کی نگرانی کرنا ہوتا ہے اور اتنی استعداد رکھتے تھے کہ اپنے خاندان کی بے سہارا رشتہ دار خواتین کی نہ صرف پرورش کرسکیں بلکہ ان کے بچّوں کی تعلیم کا بندوبست بھی کریں۔

مخدوم کی تربیت مذہبی ماحول میں ہوئی۔ سبھی دین دار مسلمانوں کی طرح وہ بھی نماز پابندی سے ادا کرتے تھے۔ مسجد میں خدمت انجام دیتے، فرش جھاڑتے، نمازیوں کو وضو کے لیے پانی دیتے، پیش امام اور مؤذّن اور معزّز بزرگوں کے سونپے ہوئے کام انجام دیتے، مختصر یہ کہ ایک دین دار خاندان کے لڑکے کی روایتی زندگی گزارتے تھے۔ شام کی عبادت کے بعد مسجد ہی میں انھیں پڑھنا لکھنا سکھایا جاتا اور کچھ عرصے کے بعد خوش نویسی بھی۔ چچا صرف مہربان اور محبّت کرنے والے انسان ہی نہیں تھے بلکہ تعلیم اور مذہبی رسوم و رواج نیز اخلاقی اصول کی پابندی کے معاملے میں کڑے اور سخت گیر بھی تھے۔ بعد میں مخدوم بسا اوقات چچا بشیر الدّین کے دیے ہوئے ساری زندگی کام آنے والے دانش مندی کے درس اور ہدایات کو احساسِ شکر گزاری کے ساتھ یاد کرتے تھے۔ چچا کے گھر کی آراستگی روایتی تھی جیسی کہ عموماً مسلمانوں کے گھروں میں ہوتی ہے۔ یورپ میں جس طرح کے فرنیچر کا رواج ہے وہ وہاں نہیں تھا۔ کھانا فرش پر بچھے ہوئے دسترخوان کے اطراف بیٹھ کر کھایا جاتا تھا۔ کھانے کے دوران چچا گھر والوں کو اہم خبریں سناتے تاکہ سب معاشرے کے حالات سے باخبر رہیں۔ یہ اطلاعات عام طور سے مسلمان گھرانوں میں کم ہی پہنچتی تھیں۔ ایک بار جب مخدوم تقریباً دس برس کے تھے، چچا نے بتایا کہ شمال میں اونچے پہاڑوں کی پرلی طرف واقع وسیع و عریض ملک روس میں بالشویکوں کی رہنمائی میں جن کی قیادت لینن کر رہے تھے، مزدوروں اور کسانوں نے بادشاہ کو برطرف کرکے اقتدار اپنے ہاتھ میں لے لیا ہے اور اب سبھی لوگ ایک ہی دسترخوان پر کھانا کھاتے ہیں۔ مخدوم بعد میں پرانی باتیں یاد کرکے کہا کرتے تھے کہ ان کا تصوّر سب سے زیادہ متاثر موخرالذّکر بات سے ہوا تھا۔ ان کو حیرت اس بات پر ہوتی تھی کہ ملک کے سبھی لوگ، جس ایک دسترخوان کے اطراف بیٹھ کر کھانا کھاتے ہوں گے وہ کتنا وسیع و عریض ہوگا۔ ساتھ ہی ان کے ذہن میں لینن کا نام اور لفظ " بالشویک " بھی محفوظ رہ گیا جس کے مفہوم سے وہ واقف نہیں تھے۔ خبر ذہن میں محفوظ رہ گئی حالاں کہ اس کا مطلب اس وقت کچھ بھی سمجھ میں نہ آیا۔

مسجد میں خواندگی کے مرحلے سے گزرنے کے بعد اپنے دادا کی رہ نمائی میں مخدوم نے قرآنِ شریف، سعدی کی گلستان و بوستان اور وہ سبھی کتابیں پڑھیں جو عام طور سے دینی مدرسوں میں مروّج ہیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ مخدوم کی پہلی " درسی کتابیں۔ مادری زبان اردو میں نہیں بلکہ عربی اور فارسی میں تھیں۔ تدریس کی روایت یہی تھی۔ حروفِ تہجّی سیکھنے کے ساتھ ساتھ قرآن کی اصل عبارتیں اور فارسی ادب کے مستند مصنّفین کی تخلیقات میکانکی طور سے پڑھ لی جاتی تھیں۔ شعور کے ساتھ ان پر عبور حاصل کرنے کی نوبت بعد میں آتی تھی۔

بعد ازاں مخدوم نے اندول اور حیدرآباد کے اسکولوں میں تعلیم حاصل کی، ۱۹۲۹ء میں ایک چھوٹے سے شہر میدک میں ہائی اسکول میں تعلیم کی تکمیل کی۔ چچا کی خواہش تھی کہ مخدوم علم دین حاصل کریں اور مولوی بنیں جس کے لیے حیدرآباد کے " مدرسۂ شبینہ۔ میں ایک خاص امتحان داخلہ پاس کرنا ہوتا تھا۔ مگر گھر والوں کی توقع کے برخلاف مخدوم نے عثمانیہ یونیورسٹی کے انٹرمیڈیٹ کالج میں داخلہ لے لیا۔

حیدرآباد میں یونیورسٹی اس وقت اپنے قیام کے ابتدائی مراحل سے گزر رہی تھی۔ یہ ہندوستان کی پہلی یونیورسٹی تھی جہاں ذریعۂ تعلیم ایک قومی زبان یعنی اردو تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر ہی میں علی گڑھ تعلیمی تحریک کے ممتاز رہنما سید احمد خاں (۱۸۱۷۔۱۸۹۸ء) نے ایسے تعلیمی ادارے کے قیام کی تجویز کو کافی سرگرمی سے آگے بڑھایا تھا، مگر مختلف وجوہ کی بنا پر اس کو عملی جامہ پہنانا ممکن نہ ہوسکا۔ پھر بھی مسلمان دانشوروں کے حلقوں میں خاص طور سے حیدرآباد میں، جہاں ریاست کے فرماں روا نظام کی ملازمت میں سرسید احمد خاں کے بعض رفقاءِ کار بھی تھے، اس تجویز کو ابھی فراموش نہیں کیا گیا تھا۔

حیدرآباد کے روشن خیال ثقافتی کارکنوں کے ریاست میں ایک خود مختار یونیورسٹی کے قیام کے دیرینہ خواب کو عملی جامہ پہنانے کے امکانات کو ریاستِ حیدرآباد کے نظام سابع، نواب میر عثمان علی خاں کی ۱۹۱۱ء میں گدی نشینی سے تقویت ملی۔ ۱۹۱۷ء میں وزیر امور داخلہ اکبر حیدری نے ہندوستان کی اس سب سے بڑی دیسی ریاست کے وزیر تعلیم کے نام ایک یادداشت پیش کی جس میں ایک نئے تعلیمی ادارے کے قیام کی ضرورت ثابت کی گئی تھی۔ اردو کو بنیادی تدریسی زبان کے طور سے رائج کرنے کے حق میں ان

کے دلائل مختصراً یہ تھے: اول یہ کہ سرزمین ہندوستان کے بیش تر حصّوں میں زیادہ تر لوگ اردو بولتے یا کم سے کم اسے سمجھتے ہیں، دوم یہ کہ اردو ریاستِ حیدرآباد کی زبان ہے، سوم یہ کہ وہ ملک کی بیش تر زبانوں کی ہم خاندان ہے، اور بالآخر یہ کہ ریاست کی آبادی کی اکثریت یہ زبان بولتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یادداشت میں یونیورسٹی کے سبھی تعلیمی مراحل میں انگریزی کے لازمی مطالعے پر بھی زور دیا گیا تھا۔

اکبر حیدری کی یادداشت میں مذکورہ سبھی باتوں کو حقیقت کے مطابق ماننا ممکن نہیں مثلاً سبھی جانتے ہیں کہ ریاست کی آبادی کی اکثریت تلگو بولتی تھی نہ کہ اردو البتہ اردو میں خواندگی بیشک زیادہ تھی کیوں کہ سبھی ملازم سرکار دفتری کام اسی زبان میں کرتے تھے۔

وزیرِ تعلیم نے اس یادداشت کو نظام کے حضور میں ۲۴/اپریل ۱۹۱۷ء کو پیش کیا اور ۲۶/اپریل یعنی نظام کی پیدائش کی سالگرہ کے دن ۱۹۱۸ء سے یونیورسٹی کے قیام کا شاہی فرمان جاری ہوا، اس جامعہ کے قیام کا جس میں "جدید و قدیم، مشرقی و مغربی علوم و فنون کا امتزاج اس طور سے کیا جائے کہ موجودہ نظامِ تعلیم کے نقائص دور ہو کر جسمی، دماغی و روحانی تعلیم کے قدیم و جدید طریقوں کی خوبیوں سے پورا فائدہ حاصل ہوسکے۔۔ فرمان میں تحقیقی کاموں کے لیے، مستحکم بنیاد ڈالنے کا بھی ذکر تھا۔ مزید برآں فرمان میں میر عثمان علی خاں نے تحریر کیا تھا۔ " میں بہت خوشی کے ساتھ اجازت دیتا ہوں کہ میری تخت نشینی کی یادگار میں ... حیدرآباد میں یونیورسٹی قائم کرنے کی کارروائی شروع کی جائے۔ اس یونیورسٹی کا نام عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد ہوگا۔۔

بعد میں حیدرآباد کے آخری نظام میر عثمان علی خاں کو ان کے مدّاح ایک ایسے روشن خیال حکمران کے روپ میں پیش کرتے تھے جن کے ذہن میں ریاست میں تعلیم و تدریس کی توسیع کے فوائد کا از خود خیال پیدا ہوا اور جو ہر طرح سے اس مقصد کی حمایت کرتے تھے۔ حالاں کہ دراصل سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰۔۱۶۱۱ء) کے عہدِ حکومت ہی میں حیدرآباد کی جامع مسجد سے ملحق اس پہلے مدرسے کی بنیاد پڑ چکی تھی جہاں ذریعۂ تعلیم اردو تھا، یہ اور بات ہے کہ وہ زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہا۔ ۱۸۳۰ء میں " مدرسۂ شجاعیہ۔ قائم ہوا اور ۱۸۴۳ء میں " مدرسۂ فخریہ۔ جہاں نہ صرف علومِ دین بلکہ ریاضی،

طبیعیات اور کیمیا کی تعلیم بھی اردو ہی میں دی جاتی تھی۔ اس سے واضح ہے کہ حیدرآباد میں علومِ طبیعی کی تعلیم کو ان علوم کے دلی کالج اور انجینیرنگ کالج رڑکی جیسے معروف تعلیمی اداروں کے تدریسی نصاب میں شمولیت پر تقدّمِ زمانی حاصل ہے۔

۱۸۵۴ء میں وزیر سالار جنگ اوّل نے " مدرسۂ دارالعلوم۔ کا دھوم دھام سے افتتاح کیا اور طبیّہ کالج تو حیدرآباد میں ۱۸۴۵ء ہی سے کام کر رہا تھا اور ان سبھی تعلیمی اداروں میں ذریعۂ تعلیم اردو تھا۔ معلوم ہے کہ ۱۸۷۸ء میں " نظام کالج۔ قائم ہوا جس کا ابتدا میں الحاق مدراس یونیورسٹی کے ساتھ تھا اور جسے جامعہ عثمانیہ کا راست پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ محققین نے ذکر کیا ہے کہ ۱۸۸۵ء میں نظام حیدرآباد کی ملاقات نیلگری میں سید احمد خاں سے ہوئی تھی اور وہاں انھوں نے سید احمد خاں سے ریاست میں یونیورسٹی کے قیام کے بارے میں گفتگو کی تھی۔

عملاً یونیورسٹی کے قیام کے لیے کئی سال سے زمین ہموار ہو رہی تھی۔ اس کام میں تیزی خصوصاً ۱۹۸۳ء کے بعد آئی جب کہ ریاست کے سب سے زیادہ مقتدر اور صاحبِ اثر سربراہوں میں سے ایک یعنی وزیر سالار جنگ اول کا انتقال ہوا۔ کم عمر نظام میر محبوب علی خاں نے (جن کی عمر اس وقت سترہ سال کی تھی) حیدرآباد میں اونچی خدمتوں پر شمالی ہند کے عہدہ داروں کو (سید احمد خاں اور ان کے رفقاءِ کار کی سفارش پر) اور بنگال کے وکلا کو مقرر کرنا شروع کیا۔ ان میں نامور صحافی (محسن الملک، وقار الملک)، ادیب (عبدالحلیم شرر)، اور تھوڑے سے تاخّرِ زمانی کے ساتھ ممتاز فضلا اور ماہرینِ لسانیات (وحید الدّین سلیم، عبدالحق)، شعرا (جوش ملیح آبادی) وغیرہ شامل تھے۔ شمال سے آنے والے ادیبوں کی تعداد میں خاص طور سے اضافہ حیدرآباد میں " محکمۂ تالیف و ترجمہ۔ کے قیام کے ساتھ ہوا۔ اس ادارے کا بنیادی مقصد لغات اور درسی کتابوں کی تیاری تھا اور یورپی زبانوں (زیادہ تر انگریزی) سے ایسے متون کا ترجمہ جو طالب علموں کی درسی اغراض کے لیے ضروری ہوں۔

عثمانیہ یونیورسٹی کے قیام کے سلسلے میں ایک اور امرِ واقعہ کا ذکر مناسب ہو گا۔ اس کا تعلق ریاست اور شمالی ہندوستان میں پائی جانے والی اس لسانی صورتِ حال سے ہے جس کی جڑیں ملک کی تاریخ میں پیوست ہیں:

دکن میں بہمنی سلطنت (۱۳۴۷۔ ۱۵۲۶ء) کی شروعات کے ساتھ ہی اردو کی ایک

خاص شکل صورت پذیر ہو گئی جو " دکھنی۔ کے نام سے معروف ہے۔ اس عہد میں شمالی ہندوستان میں سرکاری زبان فارسی تھی۔ اپنے زیرِ اقتدار علاقوں کو جہاں تک ہو سکے متحد کرنے کے خیال سے بہمنی سلاطین، اسلامی شمالی ہند کے برخلاف جہاں ایک غیر ملکی زبان کو ترجیح دی گئی تھی ہر طرح سے دکھنی کی ترقی کو بڑھاوا دیتے تھے جس میں تلگو اور مرہٹی کا ذخیرۂ الفاظ بھی شامل تھا۔ بہمنی سلطنت کے کھنڈروں پر معرضِ وجود میں آنے والی پانچ ریاستوں، خاص طور سے بیجاپور اور گولکنڈہ میں دکھنی زبان اور ادب کو مزید ترقی کے مواقع ملے۔

لیکن بیجاپور کے ۱۶۸۶ء میں مغل بادشاہت میں الحاق اور اس کے دوسرے ہی سال گولکنڈہ اور وہاں کے قطب شاہی سلسلے کے زوال کے بعد دکن میں دوسری ہی سیاسی اور اس کے نتیجے کے طور پر ثقافتی اور تاریخی صورت حال معرضِ وجود میں آئی۔ اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) کے بعد مغل بادشاہت کی کمزوری سے فائدہ اٹھاتے ہوئے دکن میں مغلوں کے نائب حکومت ترک نژاد نظام الملک چین قلیچ خان بہادر نے ۱۷۲۵ء میں حیدرآباد کی خود مختار ریاست اور حکمرانوں کے نئے آصف جاہی سلسلے کے قیام کا اعلان کر دیا۔ اسی سلسلے کے ساتویں اور آخری حکمران کے عہد حکومت میں عثمانیہ یونیورسٹی کا قیام عمل میں آیا۔

یہاں اس امر کا ذکر مناسب ہو گا کہ آصف جاہی خاندان میں کسی کو بھی ہندوستانی ثقافت سے کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا۔ لیکن ان کے وزرا میں تعلیم یافتہ اشخاص اور علوم و فنون کے سرپرستوں کی کمی نہیں تھی۔ لیکن اگر ان کو اس بات کا اندازہ ہوتا کہ اس تعلیمی ادارے کی چہار دیواری سے نظام اور اس سیاسی ڈھانچے کے جس کے نظام نمائندہ تھے کیسے کیسے مخالفین باہر نکلیں گے تو غالباً یہ وزرا چاہے کتنے ہی روشن خیال کیوں نہ رہے ہوں یونیورسٹی کے قیام کے ارادے سے باز آ جاتے۔

اس امر کو بہتر طریقے سے سمجھنے کے لیے کہ مخدوم کی تخلیقات کس تناظر میں معرضِ وجود میں آئیں، ریاست حیدرآباد کے بارے میں چند الفاظ مناسب رہیں گے۔ اس " قلم رو در قلم رو۔ کے یوں تو بہت سے تذکرے ملتے ہیں لیکن یہاں ہم ایک ایسے تذکرے کا اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں حد درجہ اختصار بھی ہے اور وضاحت بھی۔ اسے ایک ممتاز کاروباری پر کاش ٹنڈن نے تحریر کیا، جس کے پاس ادبی صلاحیت بھی

ایک حد تک تھی، ہندوستان کی ایک بڑی تجارتی فرم کا منیجر تھا اور جسے بہ سلسلۂ کاروبار پنجاب (شمال مغربی ہندوستان) سے لے کر ملک کے جنوبی سرے راس کماری تک سفر کا بارہا اتفاق ہوا تھا۔ اس کے تاثرات کا مدار جنوبی ہندوستان میں واقع دو بڑی دیسی ریاستوں ٹراونکور کوچین اور حیدرآباد میں اس کی سیر پر ہے۔ ٹنڈن لکھتا ہے کہ ان دو ریاستوں کا سفر کر لینا،

" دیسی ہندوستان کے قطبین کو دیکھ لینے کے برابر ہے۔ ٹراونکور پہاڑی، مرطوب، صاف ستھرا علاقہ ہے اور وہاں کی آبادی کافی تعلیم یافتہ ہے۔ مہاراجہ، ریاست کے کسی بھی عام شہری کی طرح، روزانہ شام میں، بغیر سلے کپڑے میں ملبوس (یعنی دھوتی پہنے ہوئے) مندر کو جاتے ہیں۔ حیدرآباد ایک سپاٹ، پتھریلا دھوپ سے جلا ہوا میدان ہے جہاں کی آبادی ان پڑھ ہے۔ وہاں کے فرماں روا بھی روزانہ سہ پہر کو مسجد جاتے ہیں مگر اس وقت شہر میں آمد و رفت بند ہو جاتی ہے۔ سڑکوں پر سے عوام کو ہٹا دیا جاتا ہے۔ سبھی عورتیں کالے برقعوں میں ملبوس رہتی ہیں، ان کو گھروں کی اونچی اور کھڑکیوں سے عاری چہار دیواری میں رکھا جاتا ہے۔ غیر مرد کی نگاہ ان کے بدن کے کسی حصے پر اگر پڑ سکتی ہے تو وہ ان کے مہندی سے رنگے ہوئے پاؤں کے تلوے ہیں۔ ٹراونکور میں زیادہ تعداد ایسے چھوٹے کاشت کاروں، زمین داروں کی ہے جن کی فی کس سالانہ آمدنی چند ہزار روپیوں سے زیادہ نہیں ہے۔ حیدرآباد کے جاگیر داروں کے قبضے میں ایسی وسیع جاگیریں ہیں جن کی سالانہ آمدنی لاکھوں روپے ہے۔ ٹراونکور ہل چل اور ہنگاموں سے ابلتا رہتا ہے، حیدرآباد عہدِ وسطیٰ کی بے مصرف، ٹھہری ہوئی زندگی گذارتا ہے۔ اس کے لاتعداد امرا ناقابلِ تصوّر عیش و عشرت کی زندگی گزارتے ہیں۔۔

ریاست کے حکمرانوں کی مختلف ترنگوں اور ان رسوم و رواج کا جو نواب کے محل میں ابھی تک برقرار تھیں مختصر ذکر کرنے کے بعد مصنّف اپنے تاثرات کا خلاصہ یوں بیان کرتا ہے:

تو یہ ریاست ایسی تھی۔ غربت زدہ، جاگیر داری نظام کا ایک حصّہ، جہالت زدہ، جہاں عہدِ جدید کی علامتیں دار الحکومت کی حدود کے اندر ہی

ختم ہو جاتی تھیں۔ بذاتِ خود حیدرآباد ایک نسبتاً خوش حال شہر دکھائی دیتا تھا جہاں متعدد خوب صورت سرکاری عمارتیں بھی تھیں، مختلف دفاتر بھی تھے، عالی شان محل اور بنگلے بھی تھے، چوڑی، پختہ، سمنٹ کی سڑکیں بھی تھیں مگر سمنٹ کی یہ سڑکیں شہر کی حدود کو پار کرتے ہی یک بیک ناہموار، کچّی، گمٹی پتھر کی سڑکوں میں تبدیل ہو جاتی تھیں اور دکھاوے کی عام خوش حالی، غربت اور نکبت کی شکل اختیار کر لیتی تھی۔ پھر بھی حیدرآباد میں سکون تھا اور ٹراونکور ابلتا رہتا تھا۔ ایسا لگتا تھا کہ دولت کے اتنے زبردست فرق کے ہوتے ہوئے بھی کسی میں حسد اور احتجاج کے جذبات نہیں ہیں۔ امراءِ دربار مطلق العنانی کے قوانین کے مطابق بغیر کسی روک ٹوک اور ڈر کے حکومت کا کاروبار چلاتے تھے۔ خوف کرنا پڑتا تھا تو ان دکھاوے کے حلیم الطبع ساہوکار مارواڑیوں کا جن سے خطابوں کے ذریعے چھٹکارا حاصل کیا جاتا تھا تاکہ اس بہانے سے ان کو کسی طرح خاموش رکھا جائے اور قرض کی خطیر رقموں کی ادائیگی کو ٹالا جائے۔۔

ریاست کے لاکھوں باشندوں کی تقدیر ان لوگوں کے ہاتھ میں تھی جن کو کسی طرح بھی نہ دانا کہا جا سکتا تھا اور نہ کریم۔ خود نظام کے بارے میں سرگوشیوں میں، تاکہ جا بجا پھیلے ہوئے مخبر سن نہ لیں، ایسی ایسی باتیں کہی جاتی تھیں کہ روسی ادیب گوگل کے تخلیق کیے ہوئے کردار پلیوشکن کو بھی ان کے مقابلے میں سخاوت کی نظیر مانا جا سکتا تھا۔ ان کے بخل کے چرچے ہر جگہ تھے۔ کہتے ہیں کہ نظام کی پسندیدہ تفریح یہ تھی کہ وہ اپنے پاس مختصر پیمانے پر دیے گئے ایٹ ہوم میں مدعو اشخاص کے سامنے ان کی تعداد سے ایک پیسٹری کم رکھواتے تھے۔ ظاہر ہے کہ دعوتی اس خیال سے کہ دوسرے ناراض نہ ہوں ان پیسٹریوں کی طرف ہاتھ بھی نہیں بڑھاتے تھے اور یہ بچی ہوئی پیسٹریاں دوسرے دن نئے مہمانوں کے سامنے رکھی جاتی تھیں۔

ریاست کی " خاتونِ اوّل " فرماں روائے وقت سے کچھ کم نہیں تھیں۔ محل سے متصل سڑکوں سے پولیس یک بیک سب کو ہٹا دیتی تھی، محل کا پھاٹک کھول دیا جاتا تھا اور موٹر جس کی کھڑکیوں پر دبیز چلمنیں پڑی رہتی تھیں تیز رفتاری سے باہر آتی تھی۔ دو چار

سو میٹر فاصلہ طے کرنے کے بعد موٹر رکتی تھی، واپس لوٹنا شروع کرتی تھی، دوبارہ آگے بڑھتی تھی اور پھر پیچھے ہٹتی تھی یہ تماشا ظاہرا بغیر کسی وجہ کے کئی بار دہرایا جاتا تھا اور پھر اچانک ٹھیک اسی طرح جیسے وہ محل سے برآمد ہوئی تھی موٹر محل میں واپس ہو جاتی تھی اور پھاٹک فوراً بند کر لیا جاتا تھا اور اس وسیع و عریض ریاست کی بیگم صاحبہ کی یہ عجیب و غریب حرکت کسی کو حیرت میں بھی ڈالتی نہ تھی (یا یوں کہیے کہ ریاست کی بیگمات میں سے ایک، یعنی بڑی بیگم کی حرکت۔ واضح باد کہ نظام کے حرم میں بیگمات کی ایک پوری فوج تھی)۔

تو یہ تھی ازمنۂ وسطیٰ کی نیند میں بے سدھ وہ وسیع و عریض دیسی ریاست جس میں رفتہ رفتہ واقعتہً انقلابی طاقتیں نشو و نما پانے لگیں، جن کی وجہ سے جلد ہی روایتی طور طریقوں کا وجود ہی خطرے میں پڑ گیا۔ ان طاقتوں کا تعلق سب سے پہلے یونیورسٹی سے تھا، جس میں ہمارے تذکرے کے کردار اولین کو مستقبل قریب میں حصولِ تعلیم کی غرض سے داخلہ لینا تھا۔

اسکول کی طالب علمی کے زمانے میں مخدوم کی دلچسپیوں، ان کے پسندیدہ مضامین، دائرۂ مطالعہ اور احباب کے بارے میں ہماری معلومات صفر کے برابر ہیں۔ بظاہر اسکول کے زمانے میں ان کو کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہوئی تھی، تعلیم کے لیے کوئی خصوصی شغف ابھی ظاہر نہیں ہوا تھا، حالاں کہ جو کچھ کتابیں میسّر ہو سکتی تھیں ان کو مخدوم لگن سے پڑھتے تھے اور اپنی معلومات میں اضافہ کرتے رہتے تھے (واضح رہے کہ حیدرآباد میں کتابوں کا حصول کچھ ایسا آسان کام نہیں تھا)۔ اس کے باوجود یہ کہنا مشکل ہے کہ یونیورسٹی میں داخلے کے وقت تک مخدوم نے اپنی تیاریاں مکمل کر لی تھیں یا یہ کہ ان کا مطالعہ وسیع تھا۔

ہندوستان کے اعلیٰ تعلیمی اداروں میں جن کی انگلستان کی یونیورسٹیوں اور کالجوں کے نمونے پر تنظیم ہوئی تھی لازمی مضامین کے ساتھ ساتھ مضامینِ اختیاری کی تعلیم دی جاتی تھی، اس نصاب کو پورا کرنے کے لیے جو طالب علم کو یونیورسٹی کے اگلے درجوں (یعنی انٹرمیڈیٹ کالج) کے لیے یا بی۔اے اور ایم اے کے لیے تیار کرتا تھا، چند گنے چنے مضامین پر عبور حاصل کرنا ہوتا تھا۔ مخدوم نے فارسی زبان و ادب، اردو زبان و ادب اور سیاسی معاشیات کا بحیثیت مضامینِ اختیاری انتخاب کیا تھا۔ دینیات کی تعلیم

لازمی تھی۔ دینیات کے استاد سے مخدوم کے تعلقات شروع ہی سے کشیدہ تھے۔ شاگرد کی نشو و نما دینی ماحول میں ہوئی تھی اور بظاہر اس مضمون سے اس کی واقفیت اچھی خاصی تھی اور شاید یہی وجہ تھی کہ مخدوم اکثر اپنے استاد سے الجھ پڑنے کی جراءت کر جاتے تھے اور اسی وجہ سے دینیات کے استاد مناظر احسن گیلانی اپنے خود رائے شاگرد کو کلاس سے باہر بھی کر دیا کرتے اور رجسٹر میں حاضری سے محروم بھی کر دیتے۔ یونیورسٹی کے قواعد کے مطابق سالانہ امتحان میں کامیابی کے لیے لازمی مضمون میں کم از کم ۶۰ فیصد حاضری ضروری ہوتی تھی۔ دینیات کے استاد سے جھگڑوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ مخدوم کو انٹرمیڈیٹ میں ایک سال مزید گزارنا پڑا۔

مخدوم کی زندگی میں ناخوش گوار تبدیلیاں اس واقعے کا خمیازہ تھیں۔ امتحان میں ناکامی کے بعد انھوں نے سوچا کہ اوسط آمدنی والے ان اعزّہ پر، جن کے پاس تعلیم کے پہلے سال کے دوران ان کا قیام تھا، اپنے اخراجات کا مزید بوجھ ڈالنے کا اب انھیں کوئی حق نہیں رہا۔ جیب میں ایک پیسہ بھی نہ ہونے کے باوجود مخدوم نے اپنے نصیب اور اتفاق پر بھروسا کر کے گھر چھوڑ دیا۔ رات مسجد میں گزارتے، جہاں پر خوش عقیدہ مسلمان کو سر چھپانے کے لیے جگہ مل سکتی ہے۔ پڑھائی لکھائی سے جب فرصت ملتی مخدوم بے تابی سے کام کی تلاش میں لگ جاتے۔ مخدوم ٹیوشن پر گزارہ کرتے، شہر کی سڑکوں پر اخبار بیچتے، مقبول اداکاراؤں کی تصویریں بیچتے (گو کہ اس کاروبار میں کوئی خاص کامیابی نہ ملتی)۔ ان دنوں کا ایک اور واقعہ مخدوم کے حافظے میں محفوظ رہ گیا۔ ایک خود پسند مگر کم پڑھے لکھے نواب ایک خوب صورت اینگلو انڈین عورت کی محبّت میں گرفتار ہو گئے۔ انگریزی زبان پر ناکافی عبور ہونے کی وجہ سے نواب نے خواہش کی کہ مخدوم مناسب معاوضہ لیں اور نواب کی طرف سے ان کی محبوبہ کے نام عاشقانہ خطوط لکھ دیا کریں۔ مخدوم کے لیے جن کو کاروبارِ دل کا کوئی تجربہ نہیں تھا قدرتی طور پر نواب کی روح کے کرب کا اظہار اپنے الفاظ میں کرنا مشکل تھا۔ نامور ادیبوں کے مطبوعہ خطوط تلاش کر کے حیدرآبادی خصوصیات حقائق کے مطابق ان کو نیا روپ دینا پڑا۔ جرمن ادیب گوئٹے کے خطوط اس کام کے لیے سب سے زیادہ مناسب ثابت ہوئے۔ کام تو مالی منفعت کے لیے کیا گیا تھا لیکن ضمناً اس کے نتیجے کے طور پر مخدوم کا پہلا مضمون "گوئٹے کے عاشقانہ خطوط" معرضِ وجود میں آیا۔ یہ حیدرآباد کے ایک ادبی رسالے میں شائع ہوا۔ رسالے کے مدیر عبدالقادر سروری نے، جنھوں نے عثمانیہ یونیورسٹی میں کچھ

ہی دن قبل اپنی تعلیم مکمل کی تھی، باصلاحیت نوجوان کی طرف اپنی خاص توجہ مبذول کی، مخدوم کی حالت زار سے کافی ہمدردی کا اظہار کیا اور سفارش کر کے کسی دفتر میں اہلکار کی اسامی پر تقرر کروادیا۔

زندگی کی راہوں پر مخدوم محی الدین اور عبدالقادر سروری اس کے بعد بھی بارہا ایک دوسرے سے ملے۔ مخدوم کے یونیورسٹی میں طالب علمی کے زمانے میں عبدالقادر سروری، جنھوں نے بعد میں "اردو کی جدید شاعری۔(۱۹۳۲ء)، "دنیائے افسانہ۔(۱۹۲۸ء) اور "اردو مثنوی کا ارتقا۔(۱۹۴۰ء) جیسی تاریخ ادب سے متعلق مشہور کتابیں لکھیں، ریڈر تھے اور پھر ایک مدت تک پروفیسر اور شعبہ اردو کے صدر کی خدمت پر مامور رہے اور کافی اہم تحقیقی کام کیے۔ "مشیر دکن۔، "الاعظم۔ اور "پیام۔ جیسے اخباروں کے دفتر ادارت میں جب بھی مخدوم رجوع ہوئے تو عبدالقادر سروری کی سفارش کام آئی۔

سر چھپانے کی جگہ کی تلاش میں ایک مسجد سے دوسری مسجد مخدوم کی گشت اس وقت تک جاری رہی جب تک کہ ان کو یونیورسٹی کے اقامت خانے میں جگہ نہیں ملی۔ ہندوستانی یونیورسٹیوں کے اقامت خانوں کی دنیا ہی الگ ہوتی ہے۔ ان اقامت خانوں سے، جن کا خاکہ ہمارے تصور میں اپنے تجربے کی بنیاد پر ابھرتا ہے، یہ کافی مختلف ہوتے ہیں۔

ہر اقامت خانہ کا اپنا الگ نام ہوتا ہے جو اسے کسی علوم و فنون کے سرپرست، کسی سماجی یا سیاسی کارکن یا پھر یونیورسٹی کے اربابِ اقتدار میں سے کسی کے نام پر دیا جاتا ہے اور یہ اقامت خانہ طالب علموں کی تمام سماجی اور ثقافتی سرگرمیوں کا محور ہوتا ہے۔ اقامت خانہ ان کروں میں، جن میں طالب علم مقیم رہتے ہیں اور طعام خانے میں جہاں ان کے کھانے پینے کا انتظام ہوتا ہے محدود نہیں رہتا۔ اقامت خانے کے ساتھ بحث و مباحثے کے لیے ایک کلب اور کھیل کے میدان بھی ہوتے ہیں۔ یہاں مختلف ثقافتی کارروائیوں کا اہتمام ہوتا ہے، یادگار تاریخوں پر تقریبیں منعقد ہوتی ہیں، طالب علموں کی اپنی کوششوں سے ڈراموں اور دیگر تفریحات کا انتظام کیا جاتا ہے۔ اگر کالج، فیکلٹی اور شعبہ علمی مرکز ہوتے ہیں تو تربیت سے متعلق، سماجی اور ثقافتی اور زمانہ حال میں سیاسی مشاغل زیادہ تر اقامت خانوں میں مرکوز ہوتے ہیں۔

دور دراز اور بسا اوقات کافی الگ تھلگ اور پسماندہ مقامات سے آنے والے طالبِ علم

سماجی زندگی کی ابجد سے یہیں روشناس ہوتے ہیں۔ ایک دوسرے سے غیر رسمی میل جول کے آداب سے واقفیت حاصل کرتے ہیں، اپنے زیادہ وسیع النظر اور پرانی بندشوں سے آزاد ہم درسوں کے عادات واطوار اختیار کرتے ہیں اور کم سے کم تکلیف اٹھا کر خود کو نئے ماحول کے مطابق ڈھالنا سیکھتے ہیں۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ جو لوگ اس طرح کے سماجی گروہ میں بغیر کسی تکلیف کے اپنی جگہ بنا لیتے ہیں وہ عموماً زندگی کے کارزار میں بھی زیادہ کامیاب رہتے ہیں۔

اقامت خانے کا سربراہ (وارڈن) یونیورسٹی کے معتبر اساتذہ میں سے کسی کو بنایا جاتا ہے اور ان کا مکان پاس ہی ہوتا ہے۔ وارڈن کی اعانت کے لیے طالب علموں کی ایک صلاح کار کمیٹی کا انتخاب ہوتا ہے جس کے اختیارات کافی وسیع ہوتے ہیں۔ عام طور سے یونیورسٹیوں میں طالب علموں کی خود انتظامی ان کے لیے زندگی کے اصول سکھانے کی ایک اچھی درس گاہ کا کام دیتی ہے اور زمانۂ تعلیم ہی میں قیادت کی صلاحیت رکھنے والے افراد کی نشان دہی کا موقع فراہم کرتی ہے جو آگے چل کر لائق منتظم اور سربراہ ثابت ہو سکتے ہیں۔ بالعموم اقامت خانوں میں نہ صرف دوسرے شہروں کے طالبِ علم ہوتے ہیں بلکہ ان طالبِ علموں کی اکثریت بھی یہاں قیام کرتی ہے جن کے مکان یونیورسٹی سے بہت زیادہ دور نہ ہوں۔ اس طرح سے یونیورسٹی کے تقریباً تمام ہی طالبِ علموں کو جہاں تک نظم و ضبط، نظام الاوقات، تفریح اور روزمرہ کی زندگی کا سوال ہے کم و بیش یکساں صورتِ حال سے سابقہ رہتا ہے۔

عثمانیہ یونیورسٹی کے طالبِ علم، بحیثیت یونیفارم گہرے نیلے رنگ کی شیروانی (لمبا بند گلے کا کوٹ) زیب تن کرتے تھے جس پر یونیورسٹی کا گول نشان امتیازی اور مونوگرام بنا رہتا تھا اور ترکی ٹوپی پہنتے تھے۔ خوب صورت یونیفارم نہ صرف ان کی اپنی نظروں میں بلکہ حیدرآباد کے عوام میں بھی ان کی اہمیت میں اضافہ کرتا تھا۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے مخدوم محی الدین کی تعلیم کے ابتدائی دور میں عثمانیہ یونیورسٹی اپنے قیام کے اولین مراحل طے کر رہی تھی۔ کئی کشادہ اور قدیم عمارتوں سے اقامت خانوں کا کام لیا جا رہا تھا جو ضروری ترمیم کے بعد بھی اس نئے مصرف کے لیے پوری طرح سے موزوں نہیں تھیں۔ یہ بھی ناکافی تھیں، نتیجہ طالبِ علموں کو کرائے کے مکانوں میں مارے مارے پھرنا پڑتا تھا، جیسے تیسے ٹھکانے کرائے پر لینے پڑتے

تھے۔ کوئی قدیم تہذیبی روایات تو تھیں نہیں، ان کی تو اب تشکیل کی جا رہی تھی۔

اقامت خانوں میں تبھی سے محفلِ شعر اور شامِ نغمہ کا اکثر انعقاد ہونے لگا تھا۔ ان محفلوں میں نہ صرف یونیورسٹی میں زیرِ تعلیم نو مشق شعرا بلکہ حیدرآباد کے اساتذۂ سخن اپنی غزلیں اور نظمیں سناتے تھے۔ ایک ادبی مجلّہ شائع ہوتا تھا۔ اس میں شائع ہونے والے مضامین، افسانوں اور اشعار پر طالبِ علم گرما گرم بحث کیا کرتے تھے۔ اکثر مختلف موضوعات پر تقریری مقابلے ہوا کرتے تھے، ادبی تخلیقات اور موسیقی اور ان تخلیقات کی ادائیگی کے مقابلے ہوتے تھے۔

یونیورسٹی کے فارغ التحصیل بعد میں بھی ان اقامت خانوں سے جہاں انھوں نے طالب علمی کے دن گزارے تھے، تعلّق قائم رکھتے تھے۔ مخدوم بھی اپنے پرانے اقامت خانے کو اکثر دیکھنے جاتے تھے، کبھی کبھی وہاں چند دنوں کے لیے ٹھہرتے بھی تھے۔ وہاں ان کی کوششوں سے ایک سنگیت منڈلی بھی قائم ہوئی جہاں ان کے انقلابی اشعار کو گانوں کا روپ دیا جاتا تھا۔

مخدوم محی الدین کے اوّلین شعری تجربوں کا تعلّق بھی یونیورسٹی میں ان کی تعلیم کے زمانے ہی سے ہے۔ نئے شاعر مخدوم محی الدّین کو خاصی شہرت اولاً حیدرآباد کے طالبِ علموں اور تدریسی حلقوں میں اور پھر مقامی تعلیم یافتہ سماج کے شعر و شاعری کا ذوق رکھنے والے وسیع تر حلقوں میں ان کی ایک ابتدائی نظم "پیلا دو شالہ" کی وجہ سے ملی (نظم ظاہر ہے کمزور تھی اور مخدوم نے اپنے مجموعوں میں اسے کبھی شائع بھی نہیں کیا)۔ نظم کے معرضِ وجود میں آنے کا سبب ایک خاصا معمولی سا واقعہ تھا۔ دور دراز کے کسی گاؤں سے آنے ہوئے ایک جونیر طالبِ علم کو یونیورسٹی کے ایک اقامت خانے میں داخلہ دیا گیا۔ دستور کے مطابق جونیر طالبِ علم پر لازم ہوتا ہے کہ وہ گھر سے لائی ہوئی کھانے پینے کی چیزیں اقامت خانے میں مقیم اپنے ہم درسوں کے ساتھ بانٹ کر کھائے، تمام سینیروں کی مٹھائی سے ضیافت کرے۔ بصورتِ دیگر اقامت خانے کے سب ساتھی مل کر اس سارے ذخیرے پر خود قبضہ کر کے اسے اپنے تصرّف میں لا سکتے تھے لیکن اس بار جونیر ایسا ملا جو ذرا ہمّت والا بھی تھا اور گھونسوں سے کام لینے میں بھی تیز تھا۔ مقامی روایات سے چشم پوشی کرتے ہوئے ساتھ میں لائی ہوئی مٹھائیاں اس نے کسی کو چکھنے کو بھی نہیں دیں۔ فطری بات ہے کہ ناراض سینیر اس نووارد گھمنڈی کو معاف

نہیں کر سکتے تھے۔ انھوں نے موقع دیکھ کر اس کا پیلا دو شالہ غائب کر دیا۔ تو یہی واقعہ تھا جس نے مخدوم کو ان کی پہلی نظم (یا شاید ابتدائی نظموں میں سے ایک) کی تخلیق پر اکسایا۔

اس نظم کے لیے شاعر نے اردو شاعری کی ایک کم مستعمل صنفِ سخن مستزاد سے کام لیا ہے۔ اس طرح کی تخلیقات میں بنیادی مضمون پر مشتمل نسبتاً طویل مصرعوں کے بعد زائد یا ضمنی مضمون پر مشتمل انھیں کے ردیف و قافیہ والے چھوٹے مصرعے استعمال کیے جاتے ہیں۔ نظم یہ ہے۔

جس دم میں سنا چل بسا وہ ناز کا پالا — وہ پیلا دو شالہ
رنگ اڑ گیا اور دل میں دھنسا بانس کا بھالا — وہ پیلا دو شالہ
وہ کون بلاوڑ تھا کہ چٹ کر گیا تجھ کو — پٹ کر گیا تجھ کو
تو کون موئے کا ہے نیا تازہ نوالہ — وہ پیلا دو شالہ
وہ مائی ملا کون تھا جو لے اڑا تجھ کو — چھوڑا وہ کیوں مجھ کو
جانے سے ترے ہو گیا سب عیش کسالا — وہ پیلا دو شالہ
کیوں چھین لیا او ملک الموت کے بچّے — او عقل کے کچّے
مجھ سے وہ مرا ماہ جبیں بانکا نرالا — وہ پیلا دو شالہ
اب کون مجھے گود میں لے لے کے سلائے — بے بس ہوں میں ہے ہے
جاتا رہا وہ راحتِ جاں دل کا اجالا — وہ پیلا دو شالہ

کئی سال گزر جانے کے بعد اب یہ سمجھنا مشکل ہے کہ ایک نو مشق کی لکھی ہوئی اس نظم کو اتنی بے پناہ مقبولیت کیوں حاصل ہوئی۔ بظاہر اس کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں۔ اولاً یہ کہ بے لگام دیسی ریاست کی مخصوص صورتِ حال، جہاں تمام شہریوں کے افکار و اعمال کو ریاست کے فرماں روا نظام اور نظام کے مصاحبین کی مرضی کے تابع رہنا ضروری تھا، تہذیبی زندگی کے اس مجموعی مزاج کو بھی متعیّن کرتی تھی، جس میں پہلے ایسے من موجی اشعار کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی۔ مزید برآں یہ کہ قدیم شعری روایت کی ایک مانوس صنفِ سخن میں دراصل ایک طنزیہ تخلیق، پیروڈی، جلوہ گر تھی، کیوں کہ روایتی حسین و جمیل معشوقہ کی بجائے، جس کو اڑا لے جانے کا خطرہ رقیبِ ناہنجار کی طرف سے لگا رہتا تھا، اتفاق سے اس نظم کی ہیروئین ایک یوں ہی سا دو شالہ تھا جس کا اصل مقصد تو یہ

تھا کہ اس شامت کے مارے طالب علم کو جاڑوں کی سردی سے بچانے اور بالآخر شاید مخدوم کی نظم کو ترنّم سے ادائیگی میں بے مثال مہارت نے بھی اس کی مقبولیت میں چار چاند لگائے۔

مذکورۂ بالا بات کو بہتر طور سے سمجھنے کے لیے روسی قارئین کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ ہندوستانی شعرا اپنا کلام کس طرح سے سناتے ہیں۔ کلام کو سنانے کے دو بنیادی طریقے ہیں۔ ترنّم اور تحت اللفظ۔ زیادہ مروّج اور روایتی وہ طریقہ ہے جس میں شاعر اپنا کلام ترنّم کے ساتھ سناتا ہے۔ مزید برآں وہ اپنے اشعار کے لیے دھن کا خالق بھی خود ہی ہوتا ہے۔ کلام کو ترنّم کے ساتھ سنانے کی روایت ان سخن وری کے مقابلوں یا مشاعروں سے چلی آرہی ہے جن کی ابتدا عہدِ وسطیٰ ہی میں ہو چکی تھی۔ ان مشاعروں میں بالعموم صرف غزلیں سنائی جاتی تھیں۔ غزل وہ ہم قافیہ و ہم ردیف غنائی کلام ہے جس میں ہر بیت بہ اعتبارِ مضمون اپنی جگہ پر مکمّل اور دوسری ابیات سے غیر متعلق ہوتی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ غزل بکھری ہوئی ابیات کا ایک مجموعہ ہوتی ہے جن کو بس ردیف و قافیے کا ایک سخت گیر نظام یک جا کرتا ہے۔ غزل کی کلّیت اور سالمیت کی ضامن اس کے غنائی مزاج کی وحدت ہے اور وہ خیالی پیکر ہیں جو ایک یکساں معنیاتی میدان کی تشکیل کرتے ہیں اور وہ بحر ہے جس کی مطلع سے لے کر، جو ساری غزل کے لیے لہجے کا تعین کرتا ہے، اختتامی شعر یعنی مقطع تک جس میں شاعر اپنے تخلص کا استعمال کرتے ہوئے یوں کہیے کہ کلام کے خاتمے پر اپنے دستخط ثبت کرتا ہے، سختی سے پابندی کی جاتی ہے۔ مختلف ابیات کے نسبتاً قائم بالذّات ہونے کا فائدہ یہ ہے کہ انھیں الگ الگ پڑھنے پر بھی غزل کا جمالیاتی تاثر بحیثیت ایک مکمّل شعری تخلیق کے برقرار رہتا ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے اواخر میں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی کوششوں سے روبہ عمل آنے والی شعری اصلاحات کے بعد، جن کا تفصیلی ذکر آگے آنے گا مشاعروں میں کسی ایک واحد مضمون پر لکھی گئی نظمیں بھی سنائی جانے لگیں۔ روایت کے مطابق یہ نظمیں بھی خاص طور سے ان کے رواج کے بعد کی پہلی دہائیوں میں اکثر ترنّم سے سنائی جاتی تھیں۔

تحت اللفظ کلام سنانے کا مقابلتاً سیدھا سادہ یورپ کے رواج سے ملتا جلتا طریقہ ہے۔ غالباً اس کی ابتدا یورپی روایت کے زیرِ اثر، ہندوستان میں یورپی نظامِ تعلیم کے مروّج

ہونے کے ساتھ ہی ہوئی ہوگی۔ تحت اللفظ کلام سنانے والے زمانۂ حال کے ممتاز اردو شعرا میں فیض احمد فیض کا نام لیا جا سکتا ہے۔

یہاں ایک اور بات کا تذکرہ مناسب ہوگا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ اپنا کلام سناتے وقت شاعر اکثر اساتذۂ قدیم سے وراثت میں ملے ہوئے راگوں کو استعمال کرتا ہے اور ان راگوں کا انتخاب اس بحر پر منحصر ہوتا ہے جس میں کلام لکھا گیا ہے لیکن یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے۔ شعری بحر سے صرف راگ کے اس بنیادی ڈھانچے کی طرف اشارہ ملتا ہے، جس کی حدود میں فن کار کو غنائی اظہار کے ان ذرائع کی تلاش کرنی ہوتی ہے جو اس شعری تخلیق کے لیے زیادہ سے زیادہ مناسب ہوں۔ مخدوم سے ان کی نوجوانی میں اچھی طرح واقفیت رکھنے والے ادیب ذکر کرتے ہیں کہ اپنے کلام کو پہلی بار سب کے سامنے ترنّم سے سنانے سے پہلے مخدوم کتنی لگن سے اور کتنی دیر تک تیاری کرتے تھے، راگ کے مختلف روپوں کو آزماتے تھے، سب سے زیادہ معنی خیز روپ کو چن لیتے تھے اور باقی سب کو جو کلام کے مقصد کو اجاگر نہیں کرتے تھے رد کر دیتے تھے۔ اپنے کلام کو سنگیت میں ڈھالنے کے لیے مخدوم محی الدّین کی کوششیں اس بات کی شہادت دیتی ہیں کہ وہ نغمہ نگاری اور سنگیت کاری کی غیر معمولی صلاحیت کے بھی مالک تھے۔

مخدوم کے طالبِ علمی کے زمانے کے واقعات کی سلسلہ وار از سرِ نو تشکیل اب نہ تو ممکن ہے اور نہ اس کی ضرورت ہے۔ پھر بھی ان کے ایسے پسندیدہ مشاغل کا تذکرہ مناسب معلوم ہوتا ہے جن کا ان کی آئندہ زندگی سے ایک حد تک تعلق ہے یا جوان کے کردار، عادات واطوار اور عقائد کے بارے میں، جو ان کے ہم درسوں کے حافظے میں محفوظ رہے، شہادت فراہم کرتے ہیں۔

مخدوم اور فیض احمد فیض کے سوانح نگار مرزا ظفر الحسن اپنے ذاتی مشاہدے کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ یونیورسٹی میں طالب علمی کے زمانے میں مخدوم بزمِ تمثیل کے کام میں بڑے ولولے کے ساتھ حصّہ لیتے تھے اور شوقیہ فن کاروں کے تماشوں میں بڑی فطری صلاحیت کے ساتھ اداکاری کرتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے عزیز احمد کے ڈرامے "طالب علمی کا زمانہ" میں اداکاری کی۔ یہ حیدرآباد کے اسٹیج پر ایک ہندستانی ادیب کا پہلا ڈراما تھا (اس سے قبل عام دستور یہ تھا کہ شیکسپیئر کے ڈرامے مناسب تبدیلیوں کے بعد اسٹیج کیے جاتے تھے)۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے "جڑواں بھائی"

میں مخدوم نے وزیر کا کردار بہت شاندار طریقے سے ادا کیا۔ ایہ وہی اشتیاق حسین قریشی ہیں جو بعد میں کراچی یونیورسٹی کے وائس چانسلر بنے)۔ یہ ڈراما ۱۹۳۱ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ پھر ۱۹۳۴ء میں رباعیاتِ عمر خیام کے موضوع پر ایک خاکہ تیار کیا گیا جس میں خیام کا کلام فارسی میں مخدوم محی الدّین سناتے تھے اور انگریزی میں مشہور شاعرہ سروجنی نائیڈو (۱۸۷۹۔۱۹۴۹ء) کی بیٹی لیلامنی۔ یہ خاکہ قابلِ ذکر اس لیے بھی ہے کہ اس میں حیدرآباد کے اسٹیج پر پہلی بار ایک لڑکی نمودار ہوئی۔ اس سے قبل عورتوں کا کردار بھیس بدل کر نوجوان لڑکے ہی ادا کرتے تھے۔ کچھ ہی دنوں کے بعد مرزا ظفر الحسن کا ایک ایکٹ کا ڈراما "نیاہنر مند" پیش کیا گیا جس میں مخدوم نے امیر جاگیر دار کے بھتیجے کا کردار ادا کیا۔ شوقیہ فن کاروں کے اسٹیج پر کامیابی سے مخدوم کو نہ صرف طالبِ علموں اور یونیورسٹی کے اساتذہ کے حلقوں میں شہرت حاصل ہوئی بلکہ مخدوم کے ذہن میں ڈرامانگاری کے شوق کو بھی مہمیز ملی۔ انھوں نے ادب کی اس صنف میں بھی اپنی صلاحیتوں کو آزمانے کا تہیہ کرلیا۔ ۱۹۳۴ء میں پروفیسر حسین علی خان کے مشورے سے مخدوم محی الدّین اور میر حسن نے جارج برنارڈ شا کے ابتدائی عہد کے ڈرامے "رنڈوے کا گھر" کا ایک آزاد ترجمہ "ہوش کے ناخن" کے نام سے تحریر کیا۔ ڈراما ۱۶/ دسمبر ۱۹۳۴ء کو عثمانیہ یونیورسٹی کی تاسیس کی سالگرہ کے موقع پر اسٹیج پر بھی پیش کیا گیا۔ کردار کی بہترین ادائیگی کا خصوصی انعام مخدوم کو عطا کیا گیا۔ اس ڈرامے کی، اس کے منتظمین کی نظروں میں بے حد اہمیت تھی۔ ہال میں ڈھائی ہزار سے زیادہ تماشائی موجود تھے۔ یونیورسٹی کے اربابِ اقتدار اور اداکاروں نے تیاریوں میں کوئی کسر نہ رکھ چھوڑی تھی کیوں کہ نظام اور دونوں شہزادوں اعظم جاہ اور معظم جاہ کی آمد متوقع تھی۔ شہزادوں کے آپس میں کشیدہ تعلقات کو دیکھتے ہوئے ہال میں ان کا یک جا ہونا غیر معمولی بات تھی۔ سارے حیدرآباد میں جمال الدّین نامی ناظمِ باغاتِ شاہی کے بارے میں دلچسپ لطیفے مشہور تھے جو بیک وقت دونوں شہزادوں کے مصاحب بھی تھے۔ (ان میں بہت سے لطیفے مخدوم نے بھی تصنیف کیے تھے)۔ اس بے تکلّف ظرافت کا سرچشمہ دراصل موخر الذّکر صورتِ حال سے پیدا ہونے والا ٹکراؤ ہی تھا۔

مگر ڈرامے میں حصّہ لینے والوں کے حافظے میں گہرا نقش اگر چھوڑا تو نظام، شہزادوں اور ان کے کثیر التعداد مصاحبین جیسے "عظیم المرتبت" مہمانوں کی موجودگی نے نہیں، ان کے علاوہ ہال میں اور بھی قابلِ ذکر علوم و فنون کے سرپرست موجود تھے مثلاً

غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت کے مالک مہاراجہ کشن پرشاد شادؔ، سر اکبر حیدری، انگریزی زبان کی نامور شاعرہ "بلبلِ ہند" سروجنی نائیڈو اور بالآخر خود رابندر ناتھ ٹیگور جیسا عظیم شاعر۔ حیدرآباد کی تاریخ میں نامور ہستیوں کی اتنی بڑی تعداد شاید ہی کبھی یک جا ہوئی ہو۔ ڈرامے میں دکن کی حقیقی زندگی کے خدوخال اس چابک دستی کے ساتھ اجاگر کیے گئے تھے کہ حاضرین میں سے کسی کو بھی شبہ تک نہیں ہوا کہ ان کے سامنے ایک غیر ملک کا ڈراما بدلے ہوئے روپ میں پیش کیا جارہا ہے۔ ٹیگور نے عمدہ ڈراما لکھنے اور باصلاحیت اداکاری پر مخدوم کو مبارک باد دی اور تعلیم کے لیے ان کو شانتی نکیتن آنے کی دعوت بھی دی۔ مختلف وجوہ کی بنا پر یہ سفر روبہ عمل نہ آسکا۔

اس وقت تک اردو کے قارئین ٹیگور کی شاعری سے ایک حد تک واقف ہو چکے تھے۔ کچھ ہی عرصے کے بعد ۱۹۳۵ء میں پہلی بار شائع شدہ کتاب "ٹیگور اور اس کی شاعری" میں مخدوم نے لکھا کہ اردو کے قارئین کو ٹیگور کے مجموعۂ کلام "گیتانجلی" کی نظموں سے سب سے پہلے نیاز فتح پوری نے واقف کرایا۔ لیکن ٹیگور کے کلام کی ساری روحانیت اور شعریت کا اگر کہیں پوری طرح سے اظہار ہوا ہے تو وہ امجد حیدرآبادی کے ترجموں میں۔ اپنے تحقیقی مضمون میں مخدوم نے اس بات پر توجہ دلائی کہ جوش ملیح آبادی، افسر میرٹھی، علی اختر حیدرآبادی اور اردو کے دوسرے شاعروں کے ابتدائی کلام پر ٹیگور کا اثر نمایاں ہے۔

اپنے پہلے ڈرامے کی کامیابی سے مخدوم کی حوصلہ افزائی ہوئی اور اگلے سال انھوں نے ایک ایکٹ کی کامیڈی "مرشد" تحریر کی۔ مرزا ظفر الحسن کے لکھے ہوئے ڈرامے "ہوش ربا" کے ساتھ اسے کوئٹہ کے زلزلے سے متاثر ہونے والے لوگوں کی امداد کے لیے منعقدہ ایک تقریب میں پیش کیا گیا اور اس کی ساری آمدنی اعظم جاہ کی سرپرستی میں جمع کیے جانے والے امدادی فنڈ میں داخل کردی گئی۔ نظام کے حکم کی تعمیل میں حیدرآباد کے سبھی امرا ڈراما دیکھنے کے لیے حاضر تھے۔ پھر بھی اسٹیج پر پیش ہونے کے بعد ڈرامے کی اشاعت کی نوبت نہیں آئی۔ مخدوم کے آخری تین ایکٹ کے ڈرامے "پھول بن" کے ساتھ بھی جس کا موضوع چیخف کے ڈرامے "باغِ بنفشہ" سے لیا گیا تھا، ایسا ہی معاملہ ہوا۔ یونیورسٹی میں تعلیم سے فراغت پانے کے بعد مخدوم نے دوبارہ نہ ہی ڈرامانگاری کی طرف توجہ دی اور نہ ہی اداکاری کی طرف۔ اس کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبی زندگی میں ان کی یہ سرگرمیاں لاحاصل نہیں رہیں۔

۱۹۳۳ء میں طالبِ علمی ہی کے زمانے میں مخدوم کی شادی ان کے ایک عزیز کی لڑکی سے ہوئی۔ شریکِ حیات رابعہ کے بطن سے مخدوم کے ہاں ایک بیٹی ذکیہ اسا وری اور دو بیٹوں نصرت محی الدّین اور ظفر محی الدّین کی ولادت ہوئی۔ ایک اور بیٹا سعید اور بیٹی رفیعہ جس کا عرف لینن کے نام پر لینِنار کھا گیا تھا طفولیت ہی میں گزر گئے۔

کہتے ہیں کہ ایک دفعہ مخدوم دو دن سے فاقے کی حالت میں اتفاق سے اپنے عزیز سمیع الدّین کے گھر پہنچے۔ اس نوجوان کی نقاہت سے مالک مکان کی دختر کا دل دہل گیا اور تب سے وہ مخدوم کو اپنے ہاتھ سے پکائی ہوئی چیزیں وقتاً فوقتاً کھلانے لگیں۔ اس لڑکی نے انسانی ہم دردی اور توجّہ کا جو مظاہرہ کیا تھا اس کا اثر اس غریب نوجوان کے دل پر پڑنا لازمی تھا۔ رابعہ نے اپنے لیے جو قسمت اور زندگی کا جو راستہ چنا اس میں کٹھنائیاں بہت تھیں، اس لیے کہ آئندہ مخدوم کی تقدیر میں بہت کڑے وقتوں کا سامنا کرنا لکھا تھا: غیر قانونی خفیہ سرگرمیاں، قید خانے، معاشی تنگ دستی، افرادِ خاندان سے کبھی کبھار کی ملاقاتیں۔ اس کے باوجود مخدوم کی شریکِ حیات کو اپنے فیصلے پر کبھی بھی پچھتاوا نہیں ہوا۔

اس امر کا ٹھیک سے علم نہیں ہے کہ "سرخ سویرا" میں شامل کیا جانے والا اوّلین کلام کب لکھا گیا۔ وثوق کے ساتھ بس اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ کلام طالب علمی کے زمانے میں لکھا گیا۔ مخدوم نے ان نظموں کی اشاعت میں کوئی جلدی نہیں دکھائی۔ وہ انھیں جانے پہچانے سامعین کے سامنے سنانے کو زیادہ ترجیح دیتے تھے۔ ان کے ایک دوست نے ان کی نظم "طور" مجنوں گورکھپوری کی ادارت میں شائع ہونے والے رسالے "ایوان" کو بھیجی جہاں وہ جلد ہی، ۱۹۳۳ء میں شائع ہوئی۔ طالبِ علم مخدوم کی زندگی کا ایک دور ختم ہو رہا تھا اور مخدوم شاعر کے ادبی تخلیقات سے بھرپور ماہ و سال کا آغاز ہو رہا تھا۔ اگلے باب میں گفتگو انھیں کے بارے میں رہے گی۔

***

شاعری کا آغاز

مخدوم کے دوست اور رفیقِ کار سبطِ حسن اس تاثر کا ذکر کرتے ہوئے جو "طور" نے ان کے ذہن میں پیدا کیا تھا اپنے مکتوب مورخہ ۲۵/ دسمبر ۱۹۴۳ء میں (جو بعد میں مخدوم کے مجموعے "سرخ سویرا" میں بطور مقدّمہ شامل کیا گیا) لکھتے ہیں:

"مجھے آج نہ جانے کیوں آٹھ سال پہلے کی برسات یاد آ رہی ہے۔ جولائی کی شام، حیدر آباد کے ایک وسیع ہال میں بزمِ مشاعرہ، میں محفل کے لیے اجنبی، محفل میرے لیے اجنبی کہ اتنے میں تم نے اپنی ایک نظم سنائی:

یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

یہ نظم "طور" کے عنوان سے "ایوان" مرحوم میں اس سے پہلے چھپ چکی تھی اور مجاز نے اور میں نے اسے یادش بخیر علی گڑھ میں کئی بار لذّت لے لے کر پڑھا بھی تھا لیکن نظم لکھنے والے سے اب تک ملاقات کی نوبت نہ آئی تھی۔ بارے یہ خواہش بھی پوری ہوئی۔"

یہاں مجاز کا ذکر، جنھیں نظم بے حد پسند آئی تھی، محض اتّفاقیہ نہیں ہے۔ اس وقت اردو ادب کے البیلے رومانی شاعر، جس کی بہترین تخلیقات کا زمانہ اس صدی کی تیسری دہائی اور چوتھی دہائی کا آغاز ہے، اسرار الحق مجاز کی نوجوانوں میں بے پناہ مقبولیت عروج پر تھی۔ ہزاروں طالبِ علموں کو ان کی نظمیں "نمائش میں"، "رات اور ریل" اور "آج کی رات" حفظ تھیں، ان کو شعر و شاعری کی محفلوں میں بھی پڑھا جاتا تھا اور ریڈیو پر بھی، بڑے جلسوں میں بھی اور گھریلو حلقوں میں بھی۔ مجاز کو اپنے ہم مشرب نو مشق شاعر کی نظم نے فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ دونوں کی ادبی کوششوں کی ہم آہنگی کی تصدیق، مجاز نے اپنے پہلے (اور آخری) مجموعۂ کلام "آہنگ" کی اشاعت کے وقت، اسے فیض احمد فیض، معین احسن جذبی، مخدوم محی الدّین اور علی سردار جعفری سے انتساب کے ذریعے کی۔ یاد رہے کہ ان سب شاعروں کی ادبی زندگی کا آغاز تقریباً ایک ساتھ ہوتا ہے اور سبھی نوجوانوں

میں مقبول تھے۔

نظم "طور" سانچے کے لحاظ سے "مخمس" ہے، اور کئی بندوں پر مشتمل ہے جس کے ہر بند کے پہلے چار مصرعوں کے ردیف وقوافی یکساں ہیں اور پانچواں مصرع ہر بند کے آخر میں بغیر کسی تبدیلی کے دہرایا گیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ آخری بند کے بعد دو زائد مصرعے شامل کرکے شاعر نے اردو شاعری کی روایتی شکل مخمس سے انحراف بھی کیا ہے۔ علم عروض کے نقطۂ نظر سے چہاررکنی ہزج کی بحر میں لکھی ہوئی اس نظم کو (جس کا ہر رکن ایک مختصر اور تین طویل صوت ارکان پر مشتمل ہوتا ہے) اس طرح کی ہزاروں دوسری نظموں سے جو عروض کے قواعد کے مطابق اس سے قبل لکھی جاچکی ہیں، ممیز کرنا مشکل ہے۔ (عروض، نظم گوئی کا وہ نظام ہے جس کی بنیاد طویل اور مختصر صوت ارکان کی الٹ پھیر اور ترتیب پر ہے)۔ اس نظم میں کیا بات تھی جس نے عام قارئین اور معروف شعرا سبھی کو اپنی طرف متوجہ کرلیا؟ یہاں متن کی طرف رجوع کرنا مناسب ہوگا:

یہیں کی تھی محبت کے سبق کی ابتدا میں نے
یہیں کی جراءتِ اظہارِ حرفِ مدعا میں نے
یہیں دیکھے تھے عشوے، نازواندازِ حیا میں نے
یہیں پہلے سنی تھی دل دھڑکنے کی صدا میں نے
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

دلوں میں اژدہامِ آرزو، لب بند رہتے تھے
نظر سے گفتگو ہوتی تھی دم الفت کا بھرتے تھے
نہ ماتھے پر شکن ہوتی نہ جب تیور بدلتے تھے
خدا بھی مسکرادیتا تھا جب ہم پیار کرتے تھے
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

وہ کیا آنا کہ گویا دور میں جامِ شراب آنا
وہ کیا آنا رنگیلی راگنی رنگیں رباب آنا
مجھے رنگینیوں میں رنگنے وہ رنگیں سحاب آنا

لبوں کی مے پلانے جھومتا مست شباب آنا
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

حیا کے بوجھ سے جب ہر قدم پر لغزشیں ہوتیں
فضا میں منتشر رنگیں بدن کی لرزشیں ہوتیں
ربابِ دل کے تاروں میں مسلسل جنبشیں ہوتیں
خفائے راز کی پُرلطف باہم کوششیں ہوتیں
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

بہے جاتے تھے بیٹھے عشق کے زرّیں سفینے میں
تمناؤں کا طوفاں کروٹیں لیتا تھا سینے میں
جو چھولیتا میں اس کو وہ نہا جاتا پسینے میں
مئے دو آتشہ کے سے مزے آتے تھے جینے میں
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

بلائے فکرِ فردا ہم سے کوسوں دور ہوتی تھی
سرورِ سرمدی سے زندگی معمور ہوتی تھی
ہماری خلوتِ معصوم رشکِ طور ہوتی تھی
ملک جھولا جھلاتے تھے غزل خواں حور ہوتی تھی
یہیں کھیتوں میں پانی کے کنارے یاد ہے اب بھی

نہ اب وہ کھیت باقی ہیں نہ وہ آبِ رواں باقی
مگر اس عیشِ رفتہ کا ہے اک دھندلا نشاں باقی

نوجوانی کی محبت سے متعلق اس نظم کو ذرا غور سے پڑھیں۔ طور (طور سینا) عرب میں واقع ایک پہاڑ ہے جہاں اسلامی روایات کے مطابق پیغمبر موسیٰ خدا سے ہم کلام ہوتے تھے۔ (جس کا توریت میں بھی ذکر ہے)۔ اس گفتگو سے پہلے ایک معجزاتی روشنی (برقِ سینا) نمودار ہوئی تھی، اس بات کی شہادت کے طور پر کہ خدا نے موسیٰ کے ذریعے اپنا عہد نامہ

ان کی امت پر نازل کر دیا۔ اس معجزاتی نور کے مشاہدے کی عزت صرف مقدس کوہِ طور کو حاصل ہوئی اور اسی لیے اگر طور کو نوجوان عاشق و معشوق پر رشک آتا ہے تو یہ دراصل ان کے افکار و اعمال کی پاکیزگی کا اعتراف ہے۔ اس محفل میں، جس کا ذکر سبطِ حسن نے اپنے خط میں کیا ہے، اردو کے نامور ادیب قاضی عبدالغفار، اس صدی کی پانچویں دہائی کی مقبول کتابوں "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری" کے مصنف نے بجا کہا تھا "خدا اس نئی پود کو پروان چڑھانے جو خدا کے سامنے پیار کرنے سے نہیں جھجکتی اور جس کا خدا بھی اتنا مشفق اور مہربان ہے کہ محبت کے اس معصوم مظاہرے پر خوش ہوتا ہے۔"

نظم کے دوسرے بند کا جو تھا مصرع "خدا بھی مسکرا دیتا تھا جب ہم پیار کرتے تھے" پوری نظم کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے کلید کا کام دیتا ہے۔ اس میں نوجوان رومانی شاعر نے اپنے اس اعتقاد کا اظہار کیا ہے کہ اس دنیا میں محبت سے زیادہ اہمیت اور کسی شئے کو حاصل نہیں ہے۔۔ شاعر کے لیے یہاں خدا مترادف ہے فطرت کا، ساری کائنات کا، جنھیں انسان کی خوش قسمتی پر مسرت ہے۔ لہجے کے لحاظ سے پُر مسرت ہونے کے باوجود نظم پر اداسی کی رنگت بھی واضح ہے کیوں کہ اس میں تذکرہ ان دنوں کا ہے جن کو گزرے مدت ہوئی۔ اس غنائی نظم کے ہیرو کو خوشی کے تمام ناقابلِ فراموش لمحات یاد ہیں۔ خوش گوار یادیں اس کے دل میں، راکھ میں دبی ہوئی چنگاریوں کی طرح ابھی زندہ ہیں؛ حالاں کہ "اب نہ وہ کھیت باقی ہیں اور نہ وہ آبِ رواں باقی۔۔ اس کی زندگی کے حسین ترین لمحات کے شاہد اور گواہ باقی نہیں رہے" مگر اس عیشِ رفتہ کا ہے اک دھندلا نشاں باقی۔ اور جب تک گزشتہ محبت کی تھوڑی سی بھی یاد نظم کے ہیرو کے دل میں زندہ ہے اس کا دل تابندہ اور پُر مسرت جذبات کے لیے کھلا ہے۔

عشقِ حقیقی، عشقِ خداوندی یا دوسرے الفاظ میں مفروضہ عشق کے بارے میں تحریر شدہ لاتعداد نظموں سے، جن میں لفظ "معشوق" خدا کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتا ہے، ارضی اور غیر مفروضہ عشق کے بارے میں لکھی گئی قوتِ حیات کی تصدیق کرنے والی یہ نظم اتنی جداگانہ تھی کہ اس نے فوراً قارئین اور سب سے پہلے نوجوانوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرلی، جن کو اس صدی کی چوتھی دہائی میں لکھی جانے والی اردو شاعری کے روایتی خیالی پیکروں کے "بقدرِ ظرف" نہ ہونے کا احساس رفتہ رفتہ ہونے لگا تھا۔ مجاز، مخدوم، اختر شیرانی اور ان کے ہم عصر بعض دوسرے رومانی شاعروں کی

تخلیقات کی مقبولیت کا راز بھی اسی میں تھا۔

مخدوم محی الدین کی ابتدائی شعری تخلیقات میں ان کی غنائی نظمیں "تلنگن"، "انتظار"، "ساگر کے کنارے" بھی شامل ہیں۔ آخر الذکر میں شاعر نے نیند سے بیدار ہوتے ہوئے ایک گاؤں کا امنگ بھرا رومانی نقشہ کھینچا ہے۔ صبح سویرے مندر سے عقیدت مندوں کو اپنی طرف بلاتی ہوئی ناقوس کی مدھر آواز آرہی ہے، دیوتاؤں کی شان میں انسان کے دل سے رات کے اندھیرے میں کیے جانے والے پاپوں کا میل چھڑانے والے بھجن گائے جارہے ہیں۔ مگر ایسا نہیں ہے کہ صرف مندروں میں پجاری دیوتاؤں کے گن گا رہے ہوں۔ صبح تڑکے تاروں کی روشنی میں کسان بھی اپنے کھیتوں کی طرف چل پڑے ہیں اور مہادیو شیو کی شان میں اپنا نغمۂ صبح گاہی الاپ رہے ہیں۔ ساری کائنات خوشیاں منا رہی ہے، نئے دن کو خوش آمدید کہہ رہی ہے۔ ہندوستانی کویل کی سریلی اور یک گونہ اداس کوکو دور کہیں جھاڑیوں سے سنائی دے رہی ہے۔ چمن میں چھوٹی چھوٹی چڑیاں بڑی لگن سے چہچہا رہی ہیں۔ وہ بے مثال نازنین بھی، جس کا نظم کے ہیرو کو بے چینی سے انتظار ہے، جاگتی ہے اور گھر سے باہر آتی ہے۔ حسن کی انگوٹھی میں جڑے ہوئے بیش قیمت نگینوں جیسی گاؤں کی دوسری دوشیزاؤں کے ساتھ، سر پر پانی کی گاگر لیے، وہ گاؤں کے کنویں کی جانب روانہ ہوتی ہے۔ محبت و مسرت کا سرچشمہ یہ دلکش لڑکیاں سرانگشت سے بڑی نفاست کے ساتھ، زمین کو چھولینے والی اپنی لمبی ساڑی کے گھیر کو کچھ اونچا کرتے ہوئے، رواں دواں ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ وہ "ناز و انداز اور البیلے پن کی مورتیاں ہیں۔"

خواب سے بیدار ہوتی ہوئی فطرت کے پس منظر میں گاؤں کی سندریوں کی اس صبح کی سیر کا نقشہ کھینچتے ہوئے شاعر اس اندھیرے کی، جب آسمان پر ستارے ابھی ماند نہیں ہوئے تھے، رفتہ رفتہ صبح کے اجالے میں تبدیلی کے سبھی رنگوں کا نہایت عمدہ مرقع قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔

افق سے ذرا اوپر طلوع ہوتے ہوئے سورج کی سنہری کرنوں کے لمس سے پانی شعلے کی طرح بھڑک اٹھتا ہے اور سطحِ آب پر جا بجا دکھائی دینے والی چمکیوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ پانی کی گہرائیوں میں مچھلیاں فرطِ مسرت سے جھوم رہی ہیں۔ دوشیزائیں شرمیلے پن سے اپنے چہروں کو ساڑھی کے آنچل سے چھپانے پانی میں داخل ہوتی ہیں۔ جھنک کر

زمین پر اتر آنے والے یہ آسمان کے ستارے شرماتے ہوئے پانی میں چھینٹیں اڑاتے ہیں اور روزانہ جیسے ہی پو پھٹتی ہے گویا آسمان پر اپنے چراغ گل کر کے ساگر کے کنارے دوبارہ ان حسیناؤں کے روپ میں جنم لیتے ہیں۔

یہاں نظم کے عنوان "ساگر کے کنارے" کے ضمن میں چند الفاظ بے محل نہ ہوں گے۔ "ساگر کے کنارے" کا لفظی ترجمہ ہوگا "سمندر کے کنارے"۔ مگر حیدرآباد اور ان مقامات پر جہاں مخدوم بڑے ہوئے سمندر کا دور دور پتہ نہیں ہے اور نہ اس وقت تک شاعر کو سمندر دیکھنے کا اتفاق ہوا تھا۔ اس کے بجائے شہر اور اس کے مضافات میں بہت سے وسیع و عریض ذخائرِ آب اور تالاب ہیں جو زمانۂ قدیم سے دکن میں ساگر (سمندر) ہی کہلاتے ہیں۔ خاص حیدرآباد سے تعلق رکھنے والے ان حقائق کے پیشِ نظر ظاہر ہے کہ شاعر نے کسی حقیقی سمندر کی منظر کشی نہیں کی ہے (نظم میں سمندر کی طرف اشارہ کرنے والی کوئی بھی تفصیل نہیں ملے گی)، اس نے کسی تالاب کے کنارے آباد، خواب سے بیدار ہوتے ایک گاؤں کی منظر کشی کی ہے جس سے وہ خود اور اس کے سامعین اور قارئین بچپن سے بخوبی واقف ہیں۔

یہ وہ زمانہ تھا جب مخدوم کو یونیورسٹی میں تعلیم پاتے ہوئے کئی سال بیت چکے تھے، ان کا قیام ایک بڑے شہر میں تھا، لیکن ان کی ابتدائی شاعری میں جنوبی ہند کے گاؤں، جن سے وہ بچپن سے واقف تھے، لازمی طور سے موجود رہتے ہیں۔ مخدوم نے گاؤں کی کم عمر حسینہ کی ایک عمومی تصویر اپنی نظم "تلنگن" میں کھینچی ہے، جس کو گاؤں کی اس سیدھی سادی لڑکی سے منسوب ایک نغمہ کہا جا سکتا ہے، جسے اس صدی کی تیسری دہائی میں شاید ہی کسی ہندوستانی شاعر نے اپنے اشعار معنون کیے ہوں۔

یہاں شاید تلنگانے کے بارے میں کچھ کلمات مناسب ہوں گے کیوں کہ یہ جغرافیائی نام مخدوم محی الدّین کی زندگی اور تخلیقات دونوں سے ہمیشہ کے لیے جڑا ہوا ہے۔

تلگو بولنے والے آندھرا لوگوں سے آباد ریاست آندھرا پردیش دکن کی سطحِ مرتفع کے عین وسط میں، بمبئی سے مشرق کی جانب، ۲۷۷ ہزار مربع کیلومیٹر کے رقبے پر (جو برطانیہ عظمیٰ کے رقبے سے کچھ زیادہ ہی ہے) پھیلی ہوئی ہے۔ اس ریاست کی آبادی فی الوقت پانچ کروڑ سے زاید ہے یعنی انگلستان کی آبادی کے تقریباً برابر۔ اس صدی کی چوتھی دہائی میں تلگو بولنے والے لوگ بٹے ہوئے تھے۔ ان کی آبادی پر مشتمل بعض علاقے انتظامی طور پر

برطانوی ہند کا ایک حصّہ تھے اور دوسرے اضلاع جن کو تلنگانہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ریاستِ حیدرآباد میں شامل تھے۔ اگرچہ ریاست کی اکثریت کی زبان تلگو تھی مگر نظام سے قربت رکھنے والے سبھی لوگ اردو استعمال کرتے تھے۔ بہت سے اسکولوں اور کالجوں میں تعلیم اردو میں دی جاتی تھی، دفاتر اور عدالتوں میں کام اردو میں ہوتا تھا، اخبار اور رسالے اس زبان میں شائع ہوتے تھے۔ تلنگانے کی عورت کی شان میں قصیدہ پڑھتے ہوئے شاعر دراصل اس عورت سے مخاطب تھا جو دہرے اور تہرے جبر کا شکار تھی۔ خاندان میں تلنگانے کی عورت کا مقام کسی بھی ہندوستانی عورت کے مقام سے بہتر نہیں تھا۔ قومی جبر اس بات سے ظاہر تھا کہ مادری زبان ناانصافی کا شکار تھی، تلگو کی تعلیم وتدریس کی کوئی ہمّت افزائی نہیں ہوتی تھی اور بالآخر یہ کہ تلنگانے کے دیہات کی زیادہ تر آبادی مذہباً ہندو تھی اور ریاست کے چھوٹے بڑے اکثر حکّام مذہبِ اسلام کے پیرو تھے۔ اس بات کو مخدوم کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے، حالاں کہ نظم "تلنگن" میں سماجی موضوعات ابھی نمایاں نہیں ہیں، کیوں کہ نوجوان شاعر کی زیادہ توجہ فی الوقت حسن ومحبت کے "ازلی وابدی" موضوعات کی طرف ہے۔ نظم کی ہیروئن، "دخترِ پاکیزگی" اور "دشت کی خودرو کلی" کو مخاطب کرتے ہوئے شاعر لکھتا ہے۔

پھرنے والی کھیت کی مینڈوں پہ بل کھاتی ہوئی
نرم و شیریں قہقہوں کے پھول برساتی ہوئی
کنگنوں سے کھیلتی اوروں سے شرماتی ہوئی

اجنبی کو دیکھ کر خاموش مت ہو گائے جا
ہاں تلنگن گائے جا، بانکی تلنگن گائے جا

نو عمر حسینہ کے مدھر گانے کو سن کر آسمان حیرت سے دم بخود رہ جاتا ہے، بادلوں کے کاروان ساکت ٹھہر جاتے ہیں۔ ساری فطرت اور خدائی غنچہ دہن دوشیزہ سے جنگل کا ترانہ سنانے کی درخواست کرتی ہے، جس کو کسی بڑے شہر کے پڑھے لکھے لوگوں نے نہیں بلکہ عام لوگوں نے تخلیق کیا۔

گاؤں کی لڑکی کی شہرت اتنی عالم گیر ہے کہ رات کو آسمان پر ستارے اس کا گانا سننے کے لیے نمودار ہوتے ہیں۔ صبح اور شام کو اس سے گفتگو کی خواہش میں ایک دوسرے کی جگہ لینے کی جلدی رہتی ہے۔ ساری فطرت وفورِ عقیدت میں اس کے کمال کے سامنے سر خم کرتی ہے۔ مخدوم کی ابتدائی تخلیقات فطرت اور فطری انسان میں اعتقاد سے مملو

ہیں۔ وہ فطرت جوان کی نظر میں خیرِ مجسم ہے اور وہ انسان جو زمانۂ حال کے شہر سے جڑی ہوئی تہذیب کے اثرات سے مبرّا ہے۔ ان شعری تخلیقات میں فطرت اور انسان کے بارے میں شاعر کا رومانی نقطۂ نظر اور آس پاس کی دنیا کی ٹھوس تفصیلات بغیر کسی ٹکراؤ کے یک جا ہو گئی ہیں۔۔

دخترِ پاکیزگی ، ناآشنائے سیم و زر
دشت کی خود رو کلی ، تہذیبِ نو سے بے خبر
تیری خس کی جھونپڑی پر جھک پڑے سب بام و در

ان الفاظ میں شاعر کا، گاؤں کی لڑکی کے لیے اور بالعموم گاؤں کے سبھی باشندوں کے لیے غیر محدود احترام واضح ہے، کیوں کہ کسانوں کے ساتھ احترام کا برتاؤ، اور یہ اعتماد کہ یہ کسان ہی ہیں جو بڑی حد تک سماج کی اخلاقی صحت کا تعین کرتے ہیں، نوجوانی ہی سے مخدوم کے مزاج میں داخل تھا۔ خیالات میں جب پختگی آئے گی تو مخدوم سمجھ جائیں گے کہ مجرّد دیہاتی کا کوئی وجود نہیں ہے، اور کلیتہً دیہات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا اور انھیں ایک آدرش کی شکل دینا درست نہیں ہے وہاں بھی اچھائیاں اور برائیاں دونوں پائی جاتی ہیں۔ مگر اس سماجی امتیاز کو ٹھیک سے سمجھنے کے لیے ابھی شاعر کو تلاش و تشکیک، پانے اور کھونے کی بہت سی کٹھن منزلوں سے گزرنا باقی ہے۔

مخدوم کی ابتدائی تخلیقات میں سماجی موضوعات کے شمول کو بھی کچھ دیر نہیں لگی۔ اس کا ثبوت ان کی نظم "جنگ"۔۔سے مل سکتا ہے۔

۱۹۳۵ء میں فاشسٹ اطالیہ نے حبشہ کے خلاف غاصبانہ جنگ چھیڑ دی۔ ساری دنیا میں جمہوری طاقتوں نے حملہ آور کی مذمت کی۔ اتنا یاد دلانا کافی ہوگا کہ ۱۹۳۶ء میں لکھنو میں منعقد ہونے والے ہندوستان کے ترقی پسند مصنّفین کے اجلاس میں ایک خاص قرارداد منظور کی گئی جس میں حملہ آور کی مذمت کی گئی تھی اور حبشہ کے عوام اور ان کی برحق جنگ آزادی کی حمایت کا اظہار کیا گیا تھا۔

اوپر ہم ذکر کر چکے ہیں کہ مخدوم کا قیاس تھا کہ ان کے پُرکھوں میں بعض حبشہ کے تارکینِ وطن بھی تھے۔ ایک بار ماسکو میں اپنے قیام کے دوران انھوں نے مذاق میں کہا تھا" ہو سکتا ہے کہ تمھارے پوشکن اور میرے کچھ مشترک اسلاف بھی رہے ہوں"۔۔ اطالیہ کے حبشہ پر حملے کو نوجوان شاعر نے ایک ذاتی المیہ سمجھا۔ جلد ہی انھوں نے اپنے

احباب کو غم و غصّے سے بھرے ہوئے اشعار سنائے جس میں حبشہ کے عوام کے خونِ ناحق اور حملہ آوروں کی بربریت کی مذمت کی گئی ہے:

نکلے دہانِ توپ سے بربادیوں کے راگ
باغِ جہاں میں پھیل گئی دوزخوں کی آگ

کیوں ٹمٹما رہی ہے یہ پھر شمعِ زندگی ؟
پھر کیوں نگارِ حق پہ نئی آکار ہوگی ؟
عفریتِ سیم و زر کے کلیجے میں کیوں ہے پھانس ؟
کیوں رک رہی ہے سینے میں تہذیبِ نو کی سانس ؟
امن و اماں کی نبض چھٹی جا رہی ہے کیوں ؟
بالینِ زیست آج اجل گا رہی ہے کیوں ؟

شاعر عام تباہی و بربادی کی تصویر کھینچ کر اپنے ہی اٹھائے ہوئے سوالات کا جواب دیتا ہے۔ وہ پیار اور مسرّت سے محروم دلہنوں کو دیکھتا ہے جن کے محبوب اپنا گھر بار چھوڑ کر ہتھیار اٹھانے پر مجبور کر دیے گئے اور خود جن کی تقدیر میں شاید یہی لکھا ہے کہ گھر کی چار دیواری میں آنسو بہاتی رہیں اور جانے والوں کی واپسی کا انتظار کرتی رہیں۔ شاعر کو اندیشہ ہے کہ کہیں ان کے آنسوؤں سے ان کے دلوں میں روشن مقدس آگ بجھ نہ جائے۔ وہ زمین پر انصاف کے حصول سے ناامید ہو کر " بربط بجانے والے۔ باغِ جنت کے مکینوں اور " دس احکام خداوندی کو مقدّس سمجھ کر ان پر عمل کرنے والوں۔ کو گواہ بناتا ہے اور ان سے التجا کرتا ہے کہ وہ خونِ انساں کی ارزانی کا مشاہدہ کریں اور درخواست کرتا ہے کہ وہ "آسمانوں کے مالک۔ خدائے بزرگ و برتر کی بے وادیوں پر بھی دھیان دیں جو اسے دل دہلانے والے جرم کی اجازت دیتا ہے۔

اپنے اشعار میں پاکیزہ محبت اور مسرّت کے نغمے سنانے والا نوجوان رومانی شاعر اب دیکھتا ہے کہ " دخترانِ حیات۔ انسانوں کے اس قتل عام کے سامنے کتنی غیر محفوظ اور کمزور ہیں اور لالچی ہاتھ کیسے حسن کو لوٹتے اور برباد کرتے ہیں اور خود زندگی کو شرم آتی ہے کہ وہ اپنا آخری ناچ موت کی قربان گاہ پر ناچنے کے لیے مجبور ہے۔

ایسا لگتا ہے جیسے شاعر عام تباہی، مایوسی اور ناامیدی کی تاریک اور ڈراؤنی تصویر کھینچ رہا ہے تاہم آخری اشعار میں امید کی ہلکی سی کرن پھوٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہے:

انسان رہ سکے کوئی ایسا جہاں بھی ہے
اس فتنہ زا زمیں کا کوئی پاسباں بھی ہے
او آفتابِ رحمت دوراں طلوع ہو
او انجمِ حمیت یزداں طلوع ہو

"جنگ" قاضی عبدالغفار کی ادارت میں نکلنے والے اخبار پیام کے پہلے صفحے پر شائع ہوئی یہاں یہ بات ملحوظِ خاطر رکھنی چاہیے کہ اب تک پہلے صفحے پر صرف حیدرآباد کے شاعروں کے مسلمہ سرتاج میر عثمان علی خاں کا کلام ہی شائع ہوتا تھا۔ ایک نوجوان شاعر کی سیاسی نظم کی (سبط حسن کے ایما پر) ایسی نمایاں جگہ پر اشاعت، ادب کی مسلمہ باوقار شخصیتوں کے لیے ایک چیلنج بھی تھی اور اس بات کا ادعا بھی کہ شاعری کے سامنے سبک سر حسیناؤں کی شان میں قصیدے پڑھنے کے علاوہ اور بھی کچھ مقاصد ہیں۔ ایک کثیر الاشاعت اخبار میں نظم کو شائع کروا کر مخدوم نے اپنی غیر معمولی ہمّت کا بھی ثبوت دیا۔ قیاس یہ کرنا چاہیے کہ اخبار، نظام اور ادب کی خوبیوں سے واجبی ہی سی واقفیت رکھنے والے ان کے مصاحبوں کی نظر سے نہیں گزرا۔ بصورتِ دیگر اس کا خمیازہ بھگتنے سے نہ تو نظم کے خالق مخدوم، نہ ہی اخبار میں اس کی اشاعت کی رائے دینے والے سبطِ حسن اور نہ ہی "پیام" کے مدیر قاضی عبدالغفار بچ سکتے تھے۔

"جنگ" کی تخلیق اور اشاعت کا مطلب یہ تھا کہ اب مخدوم کی دل چسپی کا مرکز صرف عشقیہ شاعری نہیں رہ گئی تھی۔ اب سماجی موضوعات بھی ان کو متوجّہ کرنے لگے تھے۔ اب ان کی تخلیقات میں عوام کو بے چین کرنے والے مسائل اور شاعر کے شخصی احساسات و تجربات میں کوئی حد فاصل نہیں رہ گئی تھی۔ رجحان کی یہ تبدیلی عوام کی حقیقی زندگی سے روز بروز استوار ہوتے ہوئے مخدوم محی الدّین کے تعلّق کی مرہونِ منت تھی اور اس امر کے واضح احساس کی کہ ریاست حیدرآباد اور تلنگانے کے بے نصیب عوام کے لیے اس وقت سب سے زیادہ اہمیت کس چیز کو ہے۔

* * *

سماجی سرگرمیاں

۱۹۳۶ء میں مخدوم نے عثمانیہ یونیورسٹی میں اپنی تعلیم مکمل کر کے ڈگری تو حاصل کر لی اور بحیثیت شاعر بھی اپنا ایک مستحکم مقام بنالیا لیکن بے کار ہی رہے۔ کئی مہینے انہوں نے غیر مستقل کمائی سے تنگی ترشی کے ساتھ کاٹے۔ ۱۹۳۹ء میں کہیں جا کر احباب کی سفارش سے کسی طرح ان کا تقرّر سٹی کالج میں اردو لکچرر کی جائیداد پر ہوا۔ جیسا کہ ان کے شاگرد یاد کرتے ہیں یونیورسٹی کے اساتذہ کو عام طور سے جن خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے ان میں سے شاید ہی چند مخدوم کو ملی ہوں۔ مگر وہ معلّمِ حیات ضرور بہت اچھے تھے۔ نصاب سے ہٹ کر مخدوم اکثر اپنے شاگردوں کو فارسی کے مستند مصنّفین کی تخلیقات سے واقف کراتے، اہم سیاسی واقعات کا ذکر کرتے، موقع محل دیکھ کر ان اشتراکی نظریات کے بنیادی اصول شاگردوں کو سمجھاتے جن سے زمانۂ طالبِ علمی میں وہ خود متاثر ہو چکے تھے، اور اپنا کلام سناتے۔ ایسا بھی ہوتا کہ وہ اپنے فرائض منصبی کو بالکل فراموش کر کے کلاس میں نظم لکھنے لگتے۔ تب ان کے شاگرد چپ چاپ بیٹھے اپنے محبوب شاعر کو احترام کی نگاہوں سے دیکھتے گویا ایک نئی شعری تخلیق یا کم از کم چند ابیات کے منظرِ عام پر آنے کے پر اسرار عمل کا راست مشاہدہ کر رہے ہوں۔

فطری بات ہے کہ اپنے فرائض منصبی سے اس طرح کا تعلّق رکھتے ہوئے مخدوم کالج میں بہت زیادہ دن ٹک نہیں سکتے تھے۔ ان کی کالج کی ملازمت بس دو سال کے لگ بھگ چلی۔ برخواست کیے جانے کا انتظار کیے بغیر انھوں نے ملازمت چھوڑ دی اور خود کو پوری طرح سے سماجی کاموں کے لیے وقف کر دیا۔

ہندوستانی ترقی پسند مصنّفین کی انجمن کے قیام (اپریل ۱۹۳۶ء) کے فوراً بعد ہی حیدرآباد میں بھی ان نوجوان ادیبوں کا ایک حلقہ معرضِ وجود میں آیا جو انجمن ترقی پسند مصنّفین ہند کے اغراض و مقاصد سے متفق تھے، گو کہ ابتداءً اس انجمن میں باقاعدہ شامل نہیں تھے۔ ان ادیبوں کی محفلیں عام طور سے نامور شاعرہ سروجنی نائیڈو کے مکان پر جو گولڈن تھریشولڈ ("آستانہ زریں") کے نام سے موسوم تھا، منعقد ہوتی تھیں۔

ادیبوں کے اس گروہ کے روحِ رواں مخدوم محی الدّین تھے اور سرگرم کارکنوں میں حسبِ ذیل ادیب شامل تھے: سبطِ حسن، جنھوں نے بعد میں اس زمانے کے بارے میں اپنی یادداشتیں قلم بند کیں۔ اختر حسین رائے پوری (سال پیدائش ۱۹۱۳ء) جن کی کتاب "ادب اور انقلاب"۔ کلاسیکی ورثے پر کئی جگہ حد سے زیادہ دو ٹوک تنقیدوں کے باوجود مارکسی تنقید کی تشکیل میں ایک قابلِ ذکر دین کا درجہ رکھتی ہے، سروجنی نائیڈو کے فرزند جے سوریہ وغیرہ۔ سروجنی نائیڈو ہی کا مکان تھا جہاں اس صدی کی چوتھی دہائی میں مخدوم کی ملاقات جواہر لال نہرو سے ہوئی جس نے نوجوان ادیب کے شعور میں اپنا گہرا نقش چھوڑا۔

سالہا سال تک سروجنی نائیڈو مخدوم کے لیے فرشتۂ رحمت بنی رہیں۔ مخدوم کی ادبی کاوشوں کی ہمت افزائی کرتی ہوئی، وہ نوجوان شاعر کی ہر طرح سے سرپرستی کرتیں اور اس کو ثقافت اور قومی جدوجہد آزادی کے نامور کارکنوں سے متعارف کراتیں۔ چناں چہ ۱۹۴۵ء میں جب مخدوم اپنی بڑی بیٹی اساوری کے ساتھ بمبئی "انجمن محبّان سوویٹ یونین"۔ کے اجلاس میں شرکت کے لیے آئے، سروجنی نائیڈو مخدوم کو مہاتما گاندھی کے پاس لے گئیں اور ان کا تعارف اپنے بیٹے کی حیثیت سے کرایا۔ قومی جدّوجہد آزادی کے قائدین میں ممتاز درجہ رکھنے والی اس خاتون کی مادرانہ سرپرستی مخدوم کے لیے خاص طور سے بڑی بیش قیمت تھی، جن کو نوجوانی میں نامور شخصیتوں کے ساتھ ملنے جلنے کا موقع نہیں ملا تھا اور جو منتخب سوسائٹی میں رہن سہن کی باریکیوں سے واقف نہیں تھے۔

ادبی موضوعات پر بحث مباحثے کے دوران ان اہم سیاسی مسائل سے قطع نظر کرنا ناممکن تھا جو اس صدی کی چوتھی دہائی میں سبھی ہندوستانی محبان وطن کی توجّہ کا مرکز تھے، چاہے وہ بقیہ ہندوستان سے کٹی ہوئی اس دیسی ریاست ہی میں کیوں نہ رہتے ہوں۔

حیدرآباد کے حکمرانوں کی اپنی رعیت کو "تباہ کن" اشتراکی نظریات سے محفوظ رکھنے کی ہر ممکنہ کوشش کے باوجود ریاست کی آبادی کے فعّال طبقات نسبتاً زیادہ ترقی پسند شمالی ہند سے رابطہ استوار کرنے میں کامیاب رہے۔ عثمانیہ یونیورسٹی قائم ہوئی تو دہلی اور شمالی ہند کے دیگر شہروں سے اساتذہ کو بلانا پڑا۔ جب "دارالترّجمہ" کا قیام عمل میں آیا تو اس کے لیے بھی اعلیٰ تعلیم یافتہ اشخاص کی ضرورت پڑی جو نظام کی قلم رو میں کسی طرح دستیاب نہیں تھے۔ ریاست کے انتظامیے میں بہت سی اہم خدمتوں پر سیّد احمد خاں

کے نئے خیالات سے متاثر علی گڑھ کے فارغ التّحصیل مامور تھے۔ رفتہ رفتہ نظام کی ریاست میں موجودہ صنعتی دور کی نئی نئی اشیا پہنچ رہی تھیں مگر انھیں قابلِ استعمال رکھنے کے لیے یا تو دور دور سے انجینیروں کو بلانا پڑتا تھا یا مقامی نوجوانوں کو ہندوستان کے دوسرے شہروں اور یہاں تک کہ غیر ملکوں، زیادہ تر انگلستان، کو بھیجنا پڑتا تھا۔ غرض کہ ملک کے دوسرے علاقوں کے دانشوروں سے مجبوری کے رابطے کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ دیسی ریاست میں بھی ترقی پسندانہ خیالات در آئے۔

اسی صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز ہی میں حیدرآباد میں متعدد الگ الگ مارکسی حلقے معرضِ وجود میں آچکے تھے، جہاں مارکس واد کے مستند دانشوروں کی تصنیفات کا مطالعہ کیا جاتا تھا، مارکس اور لینن کی زندگی اور انقلاب روس کے بارے میں خفیہ طور سے حاصل کی ہوئی کتابیں پڑھی جاتی تھیں اور اس بات سے واقفیت حاصل کی جاتی تھی کہ کس طرح غیر قوم کی غلامی میں جمود کی زندگی گزارنے والے ہندوستان کے شمالی ہمسایہ عظیم ملک روس میں عوام زندگی کی تشکیل نو کر رہے ہیں۔

انھیں میں سے ایک حلقے میں مخدوم محی الدّین بھی اشتراکیت کی الف بے کو ذہن نشین کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ حلقے کے دیگر اراکین میں جے سوریہ، اختر حسین رائے پوری، سبطِ حسن، جے وی نرسنگھ راؤ، عالم خوندمیری، مانک لال گپتا، جواد رضوی اور اوتکار پرشاد شامل تھے۔ معرضِ وجود میں آنے کے کچھ ہی دنوں بعد یہ حلقہ نام نہاد "کامریڈز اسوسی ایشن" میں ضم ہوگیا جو ۱۹۳۹ء میں دوسری جنگ عظیم کے شروع ہونے کے بعد ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہوا۔ اسوسی ایشن کے فعّال کارکنوں میں راج بہادر گوڑ، احسن علی مرزا، سبطِ حسن وغیرہ شامل تھے۔ بعد میں روی نارائن ریڈی کی رہنمائی میں اسوسی ایشن کے ساتھ ساتھ کام کرنے والا حلقہ بھی اس میں ضم ہوگیا۔

"کامریڈز اسوسی ایشن" کا اثر اتنا نمایاں ہوتا جارہا تھا کہ صوبۂ بمبئی کے اس وقت کے وزیر داخلہ کنھیالال منشی نے ریاست حیدرآباد کی حکومت کو بقول ان کے "سرخ خطرے" کی علم بردار اس اسوسی ایشن پر کڑی نگرانی رکھنے کا مشورہ دیا۔ بر سبیلِ تذکرہ یہاں بتا دینا بے محل نہ ہوگا کہ موصوف خاصے معروف گجراتی ناول نگار بھی تھے اور اپنی ادبی زندگی کی ابتدا میں بائیں بازو کے نعروں سے بھی ان کو کوئی خاص پرہیز نہیں تھا۔

مخدوم محی الدین اور روی نارائن ریڈی کی کوشش تھی کہ اشتراکی خیالات کے پرچار کے لیے اس وقت کی ان تنظیموں سے بھی کام لیا جائے جن پر پابندی نہیں تھی۔ چناں چہ انھوں نے "آندھرا مہا سبھا" کی سرگرمیوں پر بھی قابل لحاظ اثر ڈالا جس کے اراکین اس سے قبل صرف تہذیبی اور تعلیمی کاموں سے سروکار رکھتے تھے۔ بعد میں اس تنظیم نے تلنگانے میں جاگیردارانہ نظام کے خلاف مسلح بغاوت کی تیاری میں نمایاں کردار ادا کیا۔

اس صدی کی چوتھی دہائی کے وسط میں مخدوم کو پارٹی کی طرف سے حیدرآباد میں طلبہ کی تحریک کو فعّال بنانے کا کام سونپا گیا۔ ۱۹۳۷ء کے اواخر یا ۱۹۳۸ء کے آغاز میں "ویکاجی ہوٹل" کے کسی ایک کمرے میں جہاں ان دنوں مخدوم کا قیام تھا حیدرآباد کے مختلف کالجوں کے چند طلبہ کی ایک مجلس منعقد ہوئی۔ جلد ہی مخدوم محی الدّین اور سبطِ حسن کی تحریک پر آل انڈیا اسٹوڈنٹس فیڈریشن کی شاخ حیدرآباد میں قائم ہوئی۔ اس دور میں جب نظام کے مطلق العنان اقتدار کو کسی طرح کا کوئی خطرہ لاحق نہ تھا، جب طلبہ برادری میں ایسی ہندو اور مسلمان تنظیموں کا بول بالا تھا جو مسلمانوں اور ہندوؤں کی مذہبی تفریق پر ہر طرح سے زور دیتی تھیں، نوجوانوں کی اس طرح کی غیر مذہبی تنظیم کے لیے جدّوجہد کرنا حد درجہ مشکل کام تھا۔ نوجوانوں میں مارکس واد کے خیالات کا پرچار اس لیے بھی ایک پیچیدہ کام تھا کہ اس دیسی ریاست میں کمیونسٹ تحریک غیر قانونی تھی اور انڈین نیشنل کانگریس کی سرگرمیوں کے لیے طرح طرح کی رکاوٹیں کھڑی کی جاتی تھیں۔ اس کے باوجود ہندو طلبہ کی اکثریت پر نیشنل کانگریس اور ہندو مذہبی اور سماجی اصلاحی تنظیم "آریہ سماج" کا اثر واضح تھا۔

مسلمان نوجوانوں کے حلقے میں "مجلس اتحاد المسلمین" کافی فعّال تھی جو اس صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز تک محض ایک تہذیبی اور تعلیمی تنظیم تھی مگر اس کے بعد ایک کافی موثر سیاسی طاقت میں تبدیل ہو چکی تھی۔ بے مثال مقرّر اور اسلام کے ان تھک مبلغ، پرجوش اور تعلیم یافتہ نواب بہادر یار جنگ (۱۹۰۵-۱۹۴۴ء) کے "مجلس" کی صدارت سنبھالنے کے بعد ریاست میں اس تنظیم کا اثر کئی گنا بڑھ گیا تھا۔ تبلیغ اسلام کے نام سے مجلس نے اپنے نمائندے ریاست کے اکثر بڑے قصبوں میں بھیجے۔ تقریباً ہر گاؤں میں مجلس کی طرف سے مطالعہ گھر اور اسکول کھولے گئے جہاں مبلّغین، ہندو کسانوں سے

اسلام کے بارے میں گفتگو کیا کرتے تھے۔ بہادر یار جنگ کی ذاتی کوششوں سے دو ہزار سے زائد، بیشتر نیچی ذات کے ہندوؤں نے اسلام قبول کیا۔

مخدوم اس زمانے میں اکثر طالب علموں کے رہنماؤں سے گفتگو کرتے، نوجوانوں کے جلسوں میں تقریریں کرتے اور کوشش کرتے کہ مذہب کی بنیاد پر طالب علموں کی علاحدہ علاحدہ تنظیمیں قائم نہ ہوں اور نوجوانوں کی تحریک میں پھوٹ نہ پڑے۔ ان کے احباب چشم دید واقعے کا ذکر کرتے ہیں کہ ایک بار جلسے میں بہادر یار جنگ کے فوراً بعد تقریر کرنے کی باری مخدوم کی تھی۔ دکن میں اسلامی تہذیب کے استثنائی کردار کے بارے میں نواب کی تقریر سے مجمع مسحور تھا اور کسی دوسرے مقرّر کو سننے کے لیے تیار نہیں تھا مگر جیسے ہی مخدوم نے اپنی دو ایک نظمیں سنائیں نوجوان پر سکون ہو گئے اور نامی گرامی نواب کی حمایت سے دست بردار ہو کر اپنے محبوب شاعر کی رہنمائی میں چلنے کے لیے تیار ہو گئے۔ مخدوم اور ان کے ساتھیوں کی کوششوں کی بدولت حیدرآباد میں مذہب کی بنیاد پر طلبہ کی الگ الگ تنظیموں کی بجائے، جس کے لیے ہندو اور مسلمان علاحدگی پسند پورا زور لگائے ہوئے تھے، طلبہ کی ایک متحدہ یونین کا قیام عمل میں آیا۔

یہاں مخدوم محی الدّین کی سماجی سرگرمیوں کے ایک اور پہلو اور شاید سب سے اہم پہلو کا بھی مختصراً ذکر کر دینا مناسب ہوگا۔ اس کا تعلق ٹریڈ یونینوں کے قیام اور ان کی رہنمائی کے سلسلے میں ان کے کئی برسوں کے کام سے ہے۔

بات یہ ہے کہ صنعت کے میدان میں کافی پچھڑی ہوئی ریاست حیدرآباد کے چھوٹے چھوٹے کارخانوں میں، بغیر کسی قاعدہ قانون کی روک ٹوک کے، مزدوروں کا نہایت بے دردی سے استحصال کیا جاتا تھا۔ شہر کی کمیونسٹ پارٹی کی تنظیم کی طرف سے مخدوم کو، جو اس وقت تک کالج کی ملازمت چھوڑ کر انقلابی سرگرمیوں کے لیے اپنے کو وقف کر چکے تھے، ٹریڈ یونینوں کے ذریعے مزدوروں کو متحد کرنے کا کام سونپا گیا۔ جلد ہی مخدوم کی کوششوں سے سگریٹ کے کارخانے اور کئی ایک کپڑے کی ملوں میں (جہاں سات ہزار سے زائد مزدور کام کرتے تھے) اور سمنٹ کے کارخانے میں ٹریڈ یونینیں قائم ہو گئیں۔ مخدوم کثیر التعداد، بااثر اور فعّال ریلوے ملازمین کی ٹریڈ یونین کے نائب صدر، الکٹریشنوں کی ٹریڈ یونین، بٹن فیکٹری کے مزدوروں کی ٹریڈ یونین اور دیگر مختلف ٹریڈ یونینوں کے صدر منتخب ہوئے۔

ٹریڈ یونینوں کی رہنمائی میں کارخانوں میں ہڑتالیں کرائی گئیں۔ مزدوروں کو اپنے چند اقتصادی مطالبات کو منوانے میں کامیابی بھی حاصل ہوئی۔ تاہم چھوٹے چھوٹے کارخانوں میں بکھری ہوئی اور بیش تر قلیل التعداد ٹریڈ یونینوں کے لیے محنت کشوں کے مفاد کا موثر دفاع ہمیشہ ممکن نہیں تھا۔ اسی لیے ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی حیدرآباد شہری تنظیم کی کوشش تھی کہ بائیں بازو کی دیگر پارٹیوں کے تعاون سے مختلف تنظیموں کو ایک واحد تنظیم میں متحد کیا جائے۔ یہ کوششیں آخر کار کامیابی سے ہم کنار ہوئیں، ۱۶ / اگست ۱۹۴۶ء کو کل حیدرآباد ٹریڈ یونین کانگریس کا قیام عمل میں آیا۔ اس وقت مخدوم محی الدّین روپوش تھے کیوں کہ ان کی گرفتاری کے احکام جاری ہو چکے تھے۔ تاہم خود وہ اور ان کے ساتھی واقف تھے کہ ٹریڈ یونین کانگریس کے پہلے تاسیسی اجلاس کی صدارت مخدوم ہی کو کرنی ہے۔ چناں چہ خطرے کی پروانہ کرتے ہوئے مخدوم جلسہ گاہ پہنچے، جہاں محبوب عوام کی خدمت کے لیے اپنے کو وقف کر دینے والے ایک کمیونسٹ کی حیثیت سے ان کی موجودگی ضروری تھی۔ اجلاس کے بعد مخدوم گرفتار کر لیے گئے گو کہ جلد ہی ضمانت پر رہا بھی کر دیے گئے۔ اسی سال ان کی گرفتاری کے احکام دوبارہ جاری کیے گئے۔ پارٹی کی تحریک پر مخدوم پھر روپوش ہوگئے۔ ان کی غیر قانونی سرگرمیاں ۱۹۵۱ء تک جاری رہیں جب کہ وہ حیدرآباد میں گرفتار کرکے قید کر دیے گئے۔ مگر تلنگانے کے کسانوں کی مسلّح بغاوت کے اس نام ور قائد اور انقلابی کی زندگی کے اس دور کی طرف ہم بعد میں رجوع کریں گے۔ فی الوقت مخدوم کے کلام کا ذکر مناسب ہے کیوں کہ شاعر کے پہلے مجموعے میں شامل اس کا کلام اور نظمیں گویا کہ ایک آئینہ ہیں جس میں انقلابی جدّوجہد میں اس کے فعّال کردار کا عکس صاف دکھائی دیتا ہے۔

○ ○ ○

سرخ سویرا

۱۹۴۴ء کے بالکل آغاز میں مخدوم محی الدّین کے شعری مجموعے "سرخ سویرا" کی اشاعت سے ان کی ہندوستان گیر شہرت کی بھی ابتدا ہوتی ہے۔ مخدوم کے نام کھلے خط کی شکل میں اس مجموعے کا پیش لفظ سبطِ حسن نے لکھا تھا۔ کتاب کے انتساب "محبّت اور محنت کے نام ہے۔ مجموعے کی خصوصیات بالکل واضح تھیں۔ مجموعے میں متذکرہ بالا "طور" اور "ساگر کے کنارے" جیسی خالص غنائی نظمیں بھی تھیں، انقلابی نغمے بھی تھے اور شاعر کے محبوب محنت کشوں کے بارے میں شعری تخلیقات بھی۔

"سرخ سویرا" میں اکیاون نظمیں اور دو چار مصرعوں پر مشتمل گیارہ قطعات شامل ہیں۔ جنگ کی مذمت میں کہے گئے اشعار مجموعے کے متعدّد صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ اطالیہ کے حبشہ پر حملے کے بارے میں اس زمرے کی ایک نظم کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔

اس سے بھی کچھ زیادہ ہی توجہ کے ساتھ ہندوستان کے ترقی پسند ادیب ہسپانوی عوام کی فسطائی باغیوں کے خلاف اس جواں مردانہ جدّوجہد کا مشاہدہ کر رہے تھے جو ان کو جمہوریہ ہسپانیہ کی قانونی بنیادوں پر منتخبہ حکومت کے خلاف اس بغاوت کو فرو کرنے کے لیے کرنی پڑ رہی تھی۔

مخدوم محی الدّین کے قریبی دوست علی سردار جعفری، جن کا ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنّفین کے رہنماؤں میں بھی شمار ہوتا ہے، کہتے ہیں کہ اس صدی کی چوتھی دہائی کے اواخر میں ہندوستان کے سبھی ترقی پسند ادیب ہسپانوی جمہوریت پسندوں اور بین الاقوامی بریگیڈ کے سپاہیوں کی جواں مردی کے کارناموں سے بے حد متاثر تھے، جن میں بہت سے معروف ادیب بھی شامل تھے۔ انگریز کمیونسٹ ادیب، مثلاً مشہور صحافی اور تاریخ ادب کے ماہر، اعلیٰ پایہ کے تحقیقی مقالے "ناول اور عوام" کے مصنّف رالف فاکس، کرسٹوفر کوڈویل، جان کرانفورڈ وغیرہ ہسپانیہ کی اس جنگ میں شریک تھے۔ ملک راج آنند بھی ہسپانیہ میں موجود تھے، جنھوں نے اس سے قبل ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنّفین کے منشور کی تیاری میں بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا تھا۔ نام ور ہسپانوی شاعر،

ہسپانوی عوام کے ضمیر، فیدیریکو گارسیئے لورکا کے ساتھ فاشسٹوں کے وحشیانہ سلوک نے ہندوستان کے ادیبوں کو دہلا دیا تھا۔ جعفری بتاتے ہیں کہ ان سب کو اور خاص طور سے مخدوم کو، ہسپانیہ پہنچنے کی دھن لگی ہوئی تھی تاکہ وہ بھی مسلح ہو کر فاشزم کے خلاف اس جنگ میں حصّہ لے سکیں۔ مگر ہندوستان کی حیثیت اس وقت انگریزوں کی نوآبادی کی تھی اور ان حالات میں ان شریفانہ پُرجوش ارادوں کو عملی شکل دینا ممکن نہیں تھا۔ اپنے جذبات کا اظہار یہ لوگ نظموں، مضامین اور جلسوں میں تقاریر کے ذریعے کیا کرتے۔ جعفری، جو اس وقت انجمن ترقی پسند مصنّفین کے ترجمان رسالے "نیا ادب" کے مدیر تھے ذکر کرتے ہیں کہ مخدوم کی لکھنؤ آمد پر لورکا کی الم ناک موت کے سانحے سے بالخصوص اور ہسپانیہ کے واقعات کی رفتار سے بالعموم متاثر کئی شاعروں نے اپنی نظمیں سنائیں۔ ان نظموں کا پس منظر ہسپانیہ کی جنگ کے چند حد سے زیادہ ڈرامائی واقعات اور دنیا کے کچھ المناک واقعات تھے۔ جذبی نے اپنی نظم "موت" سنائی، کسی نے محفل میں غیر موجود فیض احمد فیض کی نظم "موضوعِ سخن" کا ذکر کیا۔ مخدوم نے اپنی مشہور نظم "دھواں" سنائی۔

جنّتیں خاک پہ جس رات اتر آئی تھیں
بدلیاں رحمتِ یزداں کی جہاں چھائی تھیں

عشرت و عیش کی جس جاکہ فراوانی تھی
جس جگہ جلوہ فگن روحِ جہاں بانی تھی

ہاں وہیں میرے دلِ زار نے یہ بھی دیکھا
ہاں مری چشمِ گنہ گار نے یہ بھی دیکھا

خونِ دہقاں میں امارت کے سفینے تھے رواں
ہر طرف عدل کی جلتی ہوئی میّت کا دھواں

اس صورتِ حال سے واقفیت کے بغیر جس کے پس منظر میں یہ نظم لکھی اور سنائی گئی شاید ہی کسی کو خیال گزرے کہ اس کا کوئی راست تعلق ہسپانیہ کے واقعات سے

ہے۔ لیکن مخدوم کے ہم عصر اور دوست، جعفری کے مضمون کی معتبر شہادت کے باوجود یہ نامناسب ہوگا کہ شاعر کے الفاظ میں صرف ایک مخصوص واقعے کی تشریح کو تلاش کیا جائے، چاہے وہ واقعہ کتنا ہی اہم کیوں نہ رہا ہو کیوں کہ "رحمتِ یزداں" کے سائے میں پھلتے پھولتے امیروں کے ٹھاٹ باٹ کی مذمّت، ان کی زندگی کے عیش و عشرت، چہل پہل اور لطف کے اسرار سے شاعر کا پردہ اٹھانا اور یہ معلوم کرنا کہ اس ساری دولت کی خونِ دہقاں پر بنیاد رکھی گئی ہے، ان سب باتوں کو اتنے ہی اعتماد کے ساتھ خود حیدرآباد کے ساتھ بھی جوڑا جا سکتا ہے اس لیے کہ وہیں آئے دن "عدل کی میّت" چتاؤں پر جلائی جاتی تھی اور انصاف کا پیچھا کیا جاتا تھا اور اسے مٹایا جاتا تھا۔ ہسپانیہ کے واقعات مخدوم کے لیے ایک ایسی شعری تخلیق کے محرک بنے جس کے مقاصد ان سے کہیں زیادہ وسیع تر تھے۔

نظم کے موضوع کی توسیع اور اس کو شاعر کے اپنے ماحول کے حقائق سے جوڑنے کا مطلب اس بات سے انکار کرنا ہرگز نہیں ہے کہ اس کی تخلیق کی محرک صداقت اور قانون کی وہ پامالی بھی ہو سکتی ہے جو ہسپانیہ میں فاشسٹوں نے روا رکھی۔ مخدوم محی الدّین کو اس ملک کی خانہ جنگی سے کتنی دل چسپی تھی اس کا اندازہ اس امر واقعہ سے لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی لکھنے پڑھنے کی میز کے اوپر پکاسو کی مشہور تصویر "گیرنیکا" کی نقل آویزاں رہتی تھی اور نظم "اندھیرا" میں جو انھوں نے "دھواں" کے کچھ ہی عرصہ بعد لکھی تھی دراصل انھیں خیالات کو الفاظ میں ظاہر کیا گیا ہے جنھوں نے پکاسو کے پاس تصویر کا روپ دھارا ہے۔ محققین نے بارہا اس طرف توجہ دلائی ہے کہ اس نظم میں بھی اسی موضوع کو آگے بڑھایا گیا ہے، جو ہسپانوی فن کار کی تصویر کا ہے، فرق بس اتنا ہے کہ اس کے لیے فن کے دوسرے ذرائع کو کام میں لایا گیا ہے۔ شاعر، ویرانی، فسطائیت کے جرائم، اس کے ہاتھوں ہر طرف پھیلی ہوئی تباہی اور موت کی دہشتناک تصویر دیکھتا ہے۔ لگتا ہے کہ جیسے ساری دنیا کو دہشت کی ایک بدشگون چادر نے لپیٹ لیا ہے۔

اس اندھیرے میں وہ مرتے ہوئے جسموں کی کراہ
وہ عزازیل کے کتوں کی کمیں گاہ
وہ تہذیب کے زخم
خندقیں

باڑھ کے تار
باڑھ کے تاروں میں الجھے ہوئے انسانوں کے جسم
اور انسانوں کے جسموں پہ وہ بیٹھے ہوئے گدھ
وہ تڑختے ہوئے سر
میتیں ہاتھ کٹی، پاؤں کٹی
لاش کے ڈھانچے کے اس پار سے اس پار تلک
سرد ہوا
نوحہ و نالہ و فریاد کناں
شب کے سنّاٹے میں رونے کی صدا
کبھی بچّوں کی کبھی ماؤں کی

نظم کے آخر میں ایک ہی مصرعے کی تکرار وحشت و بربریت کی اس المناک اور اداس تصویر کے تاثر کو اور گہرا کر دیتی ہے:

رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں
رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں

کہا جا سکتا ہے کہ شاید بہتر مستقبل کے لیے شاعر ذرا سی بھی امید دلانے کے موقف میں نہیں ہے لیکن اس خیال کی نفی نظم کے آخر میں دہرائے جانے والے مصرعے سے قبل کی ابیات سے ہوتی ہے جن میں نئی صبح پر مخدوم نے اپنے غیر متزلزل اعتقاد کا بھرپور اظہار کیا ہے۔

چاند کے ، تاروں کے ماتم کی صدا
رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم
صرف خورشیدِ درخشاں کے نکلنے تک ہے

ہاں ظلم اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے، انسانیت کے دشمنوں کی بربریت کو بیان کرنے کے لیے الفاظ نہیں ملتے، ہر طرف جاں کنی کی تکلیف میں تڑپتی ہوئی انسانی تہذیب کے زخموں سے رستا ہوا خون بہہ رہا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ اندھیرا دائمی نہیں ہے، سویرا بھی ہوگا، سورج بھی اپنی آب و تاب کے ساتھ طلوع ہوگا۔ شاعر کے پاس سورج اشتراکیت کی علامت ہے اور طلوعِ آفتاب اشتراکیت کے دور کے آغاز اور اس انقلابی تحریک کی فتح کی

پیشین گوئی ہے۔ چناں چہ اس انقلابی تحریک کے لیے خود کو پوری طرح سے وقف کرتے ہوئے اور صرف کبھی کبھار ادبی مشاغل کے لیے وقت نکالتے ہوئے، مخدوم محی الدّین ہر طرح سے طلوعِ آفتاب کو نزدیک تر لانے کی کوشش کرتے ہیں اور لوگوں کو امید دلاتے ہیں کہ اس مستقبل کی آمد اتنی ہی لازمی ہے جتنی سیاہ رات کے بعد سویرے کی آمد۔

مشہور مارکس وادی نقّاد احتشام حسین ان چند لوگوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے سب سے پہلے اس بات کی طرف توجّہ دلائی کہ نظم "اندھیرا" سے مخدوم کی شاعری میں ایک نیا موڑ شروع ہوتا ہے۔ ان کا تمام ابتدائی کلام عروض کے قواعد کے مطابق لکھا گیا ہے۔ ان سبھی شعری تخلیقات میں کسی نہ کسی مستند بحر اور قافیے کی سختی سے پابندی ملحوظ رکھی گئی ہے، جہاں تک ہیئت کا سوال ہے روایت سے انحراف نہیں کیا گیا ہے۔ اس نظم کی ابتدا بھی روایت کے مطابق ہے۔ پہلے چھ مصرعوں میں ایک بحر کی پابندی کی گئی ہے۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں چھٹے مصرعوں میں متصل قافیے استعمال ہوئے ہیں۔ مگر ساتویں مصرعے سے بحر میں اچانک تبدیلی آجاتی ہے، آہنگ ہیجانی ہو جاتا ہے، اکثر پورا مصرع صرف ایک لفظ پر مشتمل ہوتا ہے:

وہ تہذیب کے زخم
خندقیں
باڑھ کے تار

اور اس کے فوراً بعد طویل مصرعے:

باڑھ کے تاروں میں الجھے ہوئے انسانوں کے جسم
اور انسانوں کے جسموں پہ وہ بیٹھے ہوئے گدھ

پھر نظم کے آہنگ کو زیر و زبر کر دیتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری کے لیے ایک معمول کی خصوصیت یعنی نظم کا آہنگ یہاں ٹوٹ کر نظم کے اس ہیجانی، کرب ناک موضوع سے جو اس سے قبل کی اردو شاعری کے لیے معمول سے بالکل جداگانہ چیز تھا بالکل ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ہاتھ کٹی، پاؤں کٹی لاشیں، خندقیں، خاردار تاروں کی باڑھ، انسان کا گوشت نوچتے ہوئے گدھ، اردو شاعری کے لیے یہ ذخیرہ الفاظ اب تک اجنبی تھا۔ تصویر کے معمول سے جداگانہ موضوع کا تقاضا تھا کہ شعری ہیئت بھی قاری کے لیے معمول سے بالکل ہٹ کر ہو۔ اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائیوں میں آزاد نظم اردو ادب میں اپنا

راستہ جھجکتے ہوئے بنا رہی تھی۔

متعدد شاعروں اور نقّادوں کا خیال ہے کہ نظم "اندھیرا" اگر مخدوم کی شعری تخلیقات کا نقطۂ عروج نہیں تو کم از کم مجموعے "سرخ سویرا" کی بہترین نظم تو ضرور ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مخدوم کی بعض دوسری نظموں کو "اندھیرا" سے بھی زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی لیکن ان کی مقبولیت کا راز اکثر ان کے ادبی محاسن نہیں ہیں۔ بیشتر ان کی مقبولیت کی وجہ یہ ہے کہ ان کا موضوع اس وقت کا کوئی اہم واقعہ تھا، یا شاعر نے اشعار میں ہندوستان کے سبھی محبّانِ وطن، ملک کو استعمار کے تسلّط سے آزادی دلانے کی جدو جہد کے سبھی مجاہدوں کی آرزوؤں اور تمناؤں کی عکّاسی کی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ مخدوم کی نظم "جنگِ آزادی" نے واقعی ہندوستان گیر نغمے کی حیثیت حاصل کر لی تھی۔

اس نظم کی مقبولیت کے بارے میں علی سردار جعفری کا بیان ہے کہ ایک دفعہ بمبئی کے کسی ادیب کے مکان میں ایک محفل میں تین سیلونی، ایک پنجابی، چار گجراتی، ایک بنگالی اور پانچ ہندوستانی (ہندی، اردو) بولنے والے اکٹھا تھے۔ حاضرین میں سے کسی نے بنگال سے آنے ہوئے مہمان سے بنگالی گانا سنانے کی خواہش کی۔ اس نے بہت خوشی سے ٹیگور کے چند گانے سنائے۔ اچھے مغنّی کو سننا ہمیشہ خوش گوار ہوتا ہے چاہے گانے کا مطلب سمجھ میں نہ بھی آئے لیکن اگر گانے کی زبان سمجھ میں آئے تو بات ہی کچھ اور ہوتی ہے۔ تب کسی نے تجویز پیش کی کہ سب کا جانا پہچانا ٹیگور کا گیت "جن گن من" گایا جائے جسے بعد میں ہندوستان کے قومی ترانے کی حیثیت ملی۔ معلوم ہوا کہ محفل میں موجود لوگوں میں سے دو تین ہی اس سے واقف ہیں۔ تب محمد اقبال کا مشہور "ترانۂ ہندی" گایا گیا۔ بادی النظر میں "سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا" سے اپنی آزادی کی لڑائی میں مصروف ملک کے بچّے بڑے سبھی واقف تھے مگر اتفاق سے اس محفل میں اس ترانے کو گانے والا پھر اکیلا ہی رہ گیا۔ صرف جب مخدوم محی الدّین کی نظم "جنگِ آزادی" گائی گئی تو ایسا لگا جیسے برجستہ ایک سنگیت منڈلی قائم ہو گئی ہو کیوں کہ ان الفاظ سے سبھی واقف تھے:

یہ جنگ ہے جنگِ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے

یہ صحیح ہے کہ مخدوم کے بدخواہ، جن کے بس میں نہ تھا کہ ملک گیر نغمے کی حیثیت

اختیار کر لینے والی اس نظم کی مقبولیت سے انکار کریں، کہتے تھے کہ یہ تو شاعری ہے ہی نہیں، یہ تو صاف سیدھا پروپگنڈا ہے۔ ایسے الزام ہندوستان میں اور ہندوستان کے باہر بہت سے ترقی پسند ادیبوں پر لگائے جاتے تھے۔ ایسے ہی الزاموں کے جواب میں ١٩٤٩ء میں امن کے حامیوں کی عالمی کانگریس میں الکساندر فدے یف نے کہا: "اس جہان میں ایک لفظ ہے جس سے آج کل اکثر انسانوں کو ڈرایا جاتا ہے۔ یہ لفظ ہے "پروپگنڈا"۔ میری تقریر کے بارے میں کسی طرح کی غلط فہمی نہ رہے اس لیے پیش بندی کے طور سے مجھے کہنے دیجیے کہ آج میں امن کے حق میں اور جنگ کا اشتعال دلانے والوں کے خلاف پروپگنڈا کرنے والا ہوں۔" یوں سمجھنا چاہیے کہ مخدوم ان الفاظ سے بالکل متّفق تھے کیوں کہ ان کی تخلیقات کا ایک ہی مقصد تھا: زندگی کی کٹھنائیوں کے بارے میں عوام کو حقیقت سے روشناس کرانا۔ ترقّی پسند ادیبوں پر متواتر الزام لگایا جاتا تھا کہ ان کی تخلیقات میں پروپگنڈے کا اور ان کی تصانیف پر صحافت کا رنگ بہت گہرا ہے اور ان خصوصیات کو فنونِ لطیفہ کی خصوصیات کے خلاف قرار دیا جاتا تھا۔ ان کی تخلیقات کا موازنہ مستند اساتذہ کے کلام سے کیا جاتا تھا لیکن اس کے ساتھ ہی اس بات سے دانستہ طور سے چشم پوشی کی جاتی تھی کہ ترقی پسند تحریک سے بالکل غیر متعلق محمد اقبال جیسے قادر الکلام اور نامور شاعر کی تخلیقات پر بھی تبلیغ، مقصدیت اور جانب داری کی گہری چھاپ ہے۔ اس بات سے اغماض کیا جاتا تھا کہ صحافیانہ انداز، مقصدیت، وابستگی اور واضح فکری رجحان کی بنیاد پر کسی ادبی تخلیق کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا اور انھیں فنونِ لطیفہ کی خصوصیات کی ضد نہیں قرار دیا جا سکتا۔

لیکن اب ہم مخدوم کو ہندوستان گیر شہرت دلانے والی اور جنگِ آزادیِ وطن میں شامل تمام محبّانِ وطن کا مقبول ترانہ بن جانے والی نظم "جنگِ آزادی" کی طرف دوبارہ رجوع کرتے ہیں۔

شاعر اس بات پر زور دیتا ہے کہ اس جدّو جہد میں ملک کی آبادی کے معدودے چند منتخب طبقات نہیں بلکہ سبھی عوام شامل ہیں اور اس نے سارے ملک کے عوام النّاس کو متحرک کر دیا ہے:

یہ جنگ ہے جنگِ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے

ہم ہند کے رہنے والوں کی محکوموں کی ، مجبوروں کی
آزادی کے متوالوں کی دہقانوں کی ، مزدوروں کی
یہ جنگ ہے جنگِ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے

مخدوم اس بات پر زور دیتے ہیں کہ سب سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس جنگ میں ہندوستانی عوام اکیلے نہیں ہیں، متعدد ملکوں کے باشندے، مظلوم ہندوستانی عوام کے ساتھ بین الاقوامی یگانگت کے رشتوں میں بندھے ہوئے ہیں:

سارا سنسار ہمارا ہے پورب ، پچھم ، اتر ، دکن
ہم افرنگی ، ہم امریکی ہم چینی جاں بازانِ وطن
ہم سرخ سپاہی ظلم شکن آہن پیکر ، فولاد بدن

شاعر ہم وطنوں کو آواز دیتا ہے کہ وہ درپیش مشکلات سے خوف زدہ نہ ہوں، کیوں کہ "وہ جنگ ہی کیا جو اپنے ساتھ تاراجی نہ لائے"۔ وہ نہ صرف غیر ملکی آقاؤں کو دیس نکالا دینے کی بلکہ نئے معاشرتی نظام کو قائم کرنے کی دعوت دیتا ہے:

وہ دنیا ، دنیا کیا ہوگی ؟ جس دنیا میں سوراج نہ ہو
وہ آزادی ، آزادی کیا ؟ مزدور کا جس میں راج نہ ہو

اور شاعر مستقبل کی پیش بینی کرتا ہے۔ اس کی نگاہیں وہاں تک پہنچتی ہیں جو آزادی کی جدوجہد میں منہمک عوام کی نظروں سے اوجھل ہے۔

لو سرخ سویرا آتا ہے آزادی کا ، آزادی کا
گلنار ترانہ گاتا ہے آزادی کا ، آزادی کا
دیکھو پرچم لہراتا ہے آزادی کا ، آزادی کا

مخدوم کے مجموعۂ کلام کا نام اسی نظم کے الفاظ "سرخ سویرا آتا ہے" کی مناسبت سے رکھا گیا ہے اور اس طرح سے خود شاعر نے اس اہم مقام کی نشان دہی کی ہے جو نظم "جنگِ آزادی" کو اس کی شعری تخلیقات میں حاصل ہے۔

یہاں اس بات کی طرف توجہ دلانا مناسب ہوگا کہ مخدوم کے مجموعے میں چند ہی ایسی نظمیں ہیں جن کا تخاطب عوام سے ہے اور جن میں براہِ راست عوام الناس سے اپیل کی گئی ہے۔ مگر یہ جدّوجہد کے لیے کمربستہ عوام سے جڑے ہوئے، ان کو جوش دلانے

والے انقلابی شاعر کی نظمیں ہیں اور اسی لیے خود شاعر کے لیے اور ان تاریخی واقعات میں حصّہ لینے والوں کے لیے بھی جن سے ان کا تخاطب ہے، وہ بے حد عزیز ہیں۔ ان نظموں کے اسلوبِ بیان، کلیدی مصرعوں کی تکرار، تیز گام آہنگ اور خیالی پیکروں سے واضح ہے کہ انھیں تنہائی میں پڑھنے کے لیے نہیں بلکہ بہ آواز بلند اجتماعی طور سے بطور رجز ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہوئے پڑھنے کے لیے لکھا گیا ہے۔ اس قبیل کی نظموں میں ایک اور نظم "مستقبل" قابل ذکر ہے:

چلا آرہا ہے
چلا آرہا ہے
دھڑکتے دلوں کی صدا آرہی ہے
اندھیرے میں آوازِ پا آرہی ہے
بلاتا ہے کوئی ، ندا آرہی ہے
چلا آرہا ہے
چلا آرہا ہے

مسرّت انگیز تبدیلیوں کے احساس کا تعلق کسی فردِ واحد کی توقعات سے، چاہے وہ کتنی ہی اہم کیوں نہ ہوں، نہیں ہے۔ اس کا تعلق ان مسائل سے ہے جو عوام کو مجموعی طور سے بے چین کیے ہوئے ہیں۔ اور شاعر اس امر کی توثیق کرتا ہے کہ مستقبلِ قریب میں نہ تو زاری اور سلطانی کے لیے جگہ ہوگی اور نہ استعمار کے لیے۔ مستقبل میں تخت شاہی اور سرمایہ داری کے لیے قطعی کوئی گنجائش نہیں ہوگی۔ آنے والے زمانے کے ظفر مند قدموں کی آہٹ میں شاعر کو شاہی ہم رکابوں کے شادیانوں کی نہیں بلکہ آخر کار اپنی طاقت کا ادراک کر لینے والے غریبوں کی گرج دار آواز سنائی دیتی ہے۔

انسانوں کی مساوات کا سفینہ ابھی سے قریب آتا ہوا دکھائی دے رہا ہے۔ مستقبل کی آمد پُر امن اور پُر سکون نہیں ہوگی۔ یہ صحیح ہے کہ وہ غلاموں کے لیے آزادی لا رہا ہے لیکن اسے خون کی قربانی بھی درکار ہے، سب سے پہلے مجاہدینِ آزادی کی صفوں میں شامل جوانوں کے خون کی۔ تاہم آزادی کے نام پر ان قربانیوں کے ناگزیر ہونے کے باوجود، سرخ سویرے کی آمد بھی لازمی ہے۔ مستقبل آخر کار ان کا ہے جو اپنے چھوٹے چھوٹے خود غرضانہ مفادات کی بجائے عوام اور وطن کی تقدیر اور ہم وطنوں کے سکھ کے لیے

غور و فکر کرتے ہیں۔

دوسری جنگِ عظیم کے زمانے میں ہی (یا جیسا کہ مصنّف نے نظم کے عنوان کے تحت خود لکھا ہے "دوسری عالمی جنگ کے سامراجی دور میں۔ یعنی سوویٹ یونین پر فاشسٹ جرمنی کے حملے سے قبل) مخدوم محی الدّین نے نظم "سپاہی" لکھی۔

ہندوستان ایک برطانوی نوآبادی کی حیثیت سے، اپنے عوام کی مرضی کے برخلاف، عالمی جنگ میں دھکیل دیا گیا تھا۔ فوجی خدمت کے لیے بھرتی ہونے والے ہندوستانی نوجوانوں پر ایک تذبذب کی کیفیت طاری تھی۔ یہ سمجھتے ہوئے بھی کہ انگریز نوآبادکاران کے سب سے بڑے دشمن ہیں، وہ اپنے دشمنوں کے شانہ بشانہ جنگ کرنے کے لیے مجبور تھے، کیوں کہ ان میں سے بہتیروں کے لیے فوجی خدمت واحد وسیلہ زندگی تھی، جس سے کنبے کی پرورش کے لیے کچھ نہ کچھ تو آمدنی ہو جاتی تھی۔

نومبر 1939ء میں جب کہ ملک میں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی حیثیت غیر قانونی تھی، اس کی قیادت نے جنگ کے بارے میں ایک قرارداد منظور کی۔ قرارداد میں جرمن فاشسٹوں کو اصلی جنگ باز کہا گیا تھا اور برطانوی استعمار کی سیاست کے بارے میں کہا گیا تھا کہ اس کا مقصد دراصل فاشسٹ جارحیت کی اعانت کرنا اور اسے بڑھاوا دینا ہے تاکہ بالآخر اس کا رخ سوویت یونین کے خلاف موڑ دیا جائے۔

کمیونسٹوں کی کوشش تھی کہ عوام النّاس کی استعمار کے خلاف جدوجہد کو مستحکم کیا جائے۔ ہندوستانی نیشنل کانگریس نے قرارداد منظور کی کہ اگر نوآبادیاتی حکام فوراً مجلسِ آئین ساز کے سامنے جواب دہ حکومت کی تشکیل نہیں کرتے تو تحریکِ نافرمانی شروع کی جائے۔ اس طرح سے یہ پارٹی بھی جنگ میں انگلستان کی غیر مشروط اعانت سے دست بردار ہو گئی مخدوم محی الدّین کی نظم کو بھی جس کا تخاطب محاذ پر جاتے ہوئے ہندوستانی سپاہی سے اور اس ہم وطن سے ہے جو غیروں کے مفاد کی حفاظت کے لیے روانہ ہو رہا ہے، صحیح طور سے اس وقت کی سیاسی صورت حال کی روشنی ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔

دو مصرعے:

جانے والے سپاہی سے پوچھو
وہ کہاں جا رہا ہے

چار بار دہرائے گئے ہیں، نظم کے شروع میں اور نظم کے تینوں بندوں کے آخر میں۔ یہ

مصرعے اس حیرانی کو بھی ظاہر کرتے ہیں جو قوم کی مرضی سے میل نہ کھانے والے اس اقدام کا نتیجہ ہے، اور نئے نئے بھرتی ہونے والے جواں سال کسان کو صحیح راستے کی نشان دہی کی کوشش کے بھی آئینہ دار ہیں (واضح ہو کہ انگریزی فوج میں سپاہیوں کی بھرتی عموماً کسان گھرانوں سے، وہ بھی زیادہ تر پنجاب کے کسانوں سے ہوا کرتی تھی) اور اس کو اس اقدام پر مجبور کرنے والے اسباب کے ادراک کی کڑواہٹ کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔

پہلے بند میں شاعر کہتا ہے:

کون دکھیا ہے جو گا رہی ہے
بھوکے بچّوں کو بہلا رہی ہے
لاش جلنے کی بو آ رہی ہے
زندگی ہے کہ چلّا رہی ہے

اس بند کے موضوعات کا معنیاتی میدان بہت وسیع اور ان سے جڑے ہوئے تلازماتِ خیال کی پہنچ بہت دور تک ہے۔ سپاہی جا رہا ہے، اس کی بیوی یا ماں بے سہارا ہو رہی ہے، کنبے کی پرورش کرنے والے کے بغیر بھوکے بچوں کو مصیبت کا سامنا کرنا پڑے گا۔ نظم کے شروع ہی میں موت کا موضوع سامنے آتا ہے، چتا اور اس دم گھونٹنے والے دھوئیں کی خیالی تصویر ابھرتی ہے، جو ندیوں کے کنارے واقع ان چبوتروں یا شمشان گھاٹوں پر اٹھتا ہوا دکھائی دیتا ہے جہاں لاشیں سپردِ آتش کی جاتی ہیں۔ محاذِ جنگ پر جاتے ہوئے سپاہی کو درپیش آنے والے واقعات کے اندیشوں کی المناک تصویر کشی اس کے بعد کے بند میں کی گئی ہے۔ یہاں سہمے ہوئے تارے بھی ہیں، دریائے خون میں غرق جوانی بھی ہے اور وہ عورتیں بھی ہیں جن کا مقدّر اب صرف تنہائی ہے۔

تاہم ان خوفناک تصویروں کا سلسلہ دوسرے بند کے ساتھ یک لخت ختم ہو جاتا ہے۔ تیسرے بند کی ذہنی فضا بالکل جدا گانہ ہے۔ وطن چھوڑ کر پردیس جانے والے سپاہی کو مخاطب کرتے ہوئے نظم کا غنائی ہیرو خود سپاہی کے لیے اور سبھی عوام کے لیے پہلے دو بندوں کے تناظر میں توقع سے زیادہ خوش آئند انجام کے امکان کا یقین دلاتا ہے:

گر رہا ہے سیاہی کا ڈیرا
ہو رہا ہے مری جاں سویرا

او وطن چھوڑکر جانے والے
کھل گیا انقلابی پھریرا

مخدوم محی الدّین کی شعری تخلیقات میں انسانیت کے زوال پر منتج ہونے والی معاشرے کی غیر فطری حالت یعنی جنگ کی مذمت اور اس غیر منصفانہ معاشرتی نظام کی نفی کا موضوع جس میں شاعر اور اس کے لاکھوں ہم وطن زندگی گزارنے پر مجبور ہیں ایک دوسرے سے بالکل جڑے ہوئے ہیں۔

شاعری تخلیقات کی موضوعاتی شناخت کی بنیاد پر تقسیم شاذونادر ہی بارآور ہوتی ہے، اس لیے کہ اس طرح کی تقسیم میں ضرورت سے کچھ زیادہ ہی مشروطیت ہوتی ہے۔ کوئی بھی شعری تجربہ، اس کو جنم دینے والے زندگی کے واقعے کی طرح، بے آمیزش شکل میں شاذونادر ہی تشکیل پاتا ہے۔ اسی لیے مختلف انسانی خصوصیات اور صفات کی کڑی درجہ بندی اتنا ہی مشکل کام ہے۔ تجربہ گاہ میں کیمیائی طور سے خالص مادّے کو علاحدہ کیا جاسکتا ہے، لیکن معاشرے میں بلکہ فردِ واحد میں بھی ہمیشہ نوعی خصوصیات کی بجائے انفرادی خصوصیات کا غلبہ رہتا ہے، وہ خصوصیات جو ایک متعیّن شخصیت یا کم از کم افراد کی ایک مختصر سی جماعت کے لیے مخصوص ہوتی ہیں۔ چناں چہ شاعر یا ادیب جب کسی مسئلے پر (شعوری یا غیر شعوری طور پر، یہ دوسرا ہی سوال ہے) بحث کرتا ہے تو اس کو لازمی طور سے اس سے جڑے ہوئے مسائل کے پورے مجموعے سے واسطہ پڑتا ہے۔

تاہم کسی بھی شاعر، بشمول مخدوم محی الدّین، کی شعری تخلیقات کے تجزیے کے لیے اس طرح کے مسائلی اور موضوعاتی نقطہ نظر کی مشروطیت کو سمجھتے ہوئے بھی اسے اپنانے کے علاوہ دوسرا چارۂ کار نہیں ہے، خاص طور سے اس لیے بھی کہ جہاں تک مخدوم کے کلام کا سوال ہے ہمیں زیادہ تر شعری تخلیقات کے معرضِ وجود میں آنے کی تاریخوں کا علم نہیں ہے اور نتیجتہً متبادل نقطۂ نظر، یعنی نظموں کے ان کی ترتیبِ زمانی کے لحاظ سے تجزیے کا سہارا لینا ممکن نہیں ہے۔

جن نظموں میں سماجی موضوع کا واضح اظہار ملتا ہے ان میں "حویلی"، "مشرق"، "باغی"، اور "تلنگانہ" خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

وطن کی حالتِ زار اور حیدرآباد اور سارے ہندوستان کے عوام غیر ملکی ظالموں اور خود اپنے یعنی ہندوستانی زمین داروں، راجاؤں مہاراجاؤں، نوابوں، سرمایہ داروں اور

سودخواروں کے ہاتھوں جس جبر و تشدّد کا شکار تھے، اس پر غور و فکر کرتے ہوئے مخدوم بے اختیار وطن کے معیارِ زندگی کا مقابلہ اس کا استحصال کرنے والے ولایت کے معیارِ زندگی سے کرتے ہیں۔ اس وقت کے سبھی غور و فکر کرنے والے افراد سمجھتے تھے کہ صنعتی اعتبار سے ترقی یافتہ مغرب اور قرونِ وسطیٰ کی گہری نیند میں ڈوبے ہوئے مشرق کے درمیان ایک گہری کھائی ہے۔ روشن خیال دانش ور بالکل بجا سمجھتے تھے کہ جتنی جلد مشرق کے باشندوں کو اپنی پسماندگی کا احساس ہوگا اتنی ہی جلد وہ آزادی حاصل کرسکیں گے اور اس خلیج کو بالکل نہیں تو بڑی حد تک پاٹ سکیں گے جو اس وقت مشرق اور نوآبادیاتی لوٹ کھسوٹ کی بدولت خوشحال مغرب کو جدا کرتی ہے۔ نظم "مشرق" میں انھیں تلخ افکار کی بھرپور عکاسی ملتی ہے:

جہل، فاقہ، بھیک، بیماری، نجاست کا مکاں
زندگانی، تازگی، عقل و فراست کا مساں

وہم زائیدہ خداؤں کا، روایت کا غلام
پرورش پاتا رہا ہے جس میں صدیوں کا جذام

جھڑ چکے ہیں دست و بازو جس کے اس مشرق کو دیکھ
کھیلتی ہے سانس سینے میں مریضِ دق کو دیکھ

ایک ننگی نعش بے گور و کفن، ٹھٹھری ہوئی
مغربی چیلوں کا لقمہ، خون میں لتھڑی ہوئی

ایک قبرستان جس میں ہوں نہ ہاں کچھ بھی نہیں
اک بھٹکتی روح ہے جس کا مکاں کوئی نہیں

پیکرِ ماضی کا اک بے رنگ اور بے روح خول
ایک مرگِ بے قیامت ایک بے آواز ڈھول

اک مسلسل رات جس کی صبح ہوتی ہی نہیں
خوابِ اصحابِ کہف کو پالنے والی زمیں

اس زمینِ موت پروردہ کو ڈھایا جائے گا
اک نئی دنیا، نیا آدم بنایا جائے گا

منظوم ترجمہ، چاہے وہ کتنا ہی صحیح کیوں نہ ہو، اکثر شاعر کے مفہوم کو مسخ کر ہی دیتا ہے۔ بات تقریباً لازمی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اعتدال سے کام لیا گیا ہے یا نہیں اور مفہوم کی تبدیلی کی نوعیت کیا ہے۔ یہاں روسی ترجمہ کافی حد تک صحیح ہے، نظم کی روح کلیتہً ترجمے میں منتقل کر دی گئی ہے، اس میں اصل کے جذبے اور خیالی پیکروں کو بھی محفوظ رکھا گیا ہے۔ صرف آخری دو مصرعوں کے ترجمے میں کچھ تبدیلی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مخدوم محی الدین کے الفاظ ہیں:

اس زمینِ موت پروردہ کو ڈھایا جائے گا
اک نئی دنیا، نیا آدم بنایا جائے گا[1]

"نئی دنیا"، "نیا آدم"۔ یہ الفاظ نہ صرف مخدوم محی الدین کے لیے بلکہ ان کے ہم عصر متعدد ترقی پسند ادیبوں کے لیے کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہاں علی سردار جعفری کی طویل نظم "نئی دنیا کو سلام" اور ہندوستان کے دوسرے شعرا کی نظموں کو ذہن میں رکھنا کافی ہے۔

مخدوم کے مجموعے میں "جہانِ نو" کے عنوان سے ایک نظم ہے۔ اس میں مستقبل کے بارے میں شاعر کے نظریات، کسی پر نور اور غیر معمولی شئے کے بارے میں اس کے مبہم اور غیر واضح خوابوں کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ صرف ایک چیز واضح ہے: مستقبل، قابلِ نفرت ماضی سے بالکل جدا گانہ ہوگا۔ وہ اس تمام صورتِ حال کی نفی ہوگا جس کے خلاف شاعر، انقلاب کا سپاہی، ان تھک جنگ کرتا رہا ہے:

نغمے شرر فشاں ہوں اٹھا آتشیں رباب
مضرابِ بے خودی سے بجا سازِ انقلاب
معمار عہد نو ہو ترا دست پرشباب
باطل کی گردنوں پہ چمک، ذوالفقار بن

ایسا جہان جس کا اچھوتا نظام ہو
ایسا جہان جس کا اخوت پیام ہو
ایسا جہان جس کی نئی صبح و شام ہو

---

[1] روسی ترجمہ کچھ اس طرح کا ہے: "آؤ اس بوسیدہ مقبرے کو بھک سے اڑا دیں، ڈھا دیں، تب ہمارے پاس بھی جواں سال فاتح پیدا ہوگا۔" (مترجم)

ایسے جہانِ نو کا تو پروردگار بن

دنیا کی تعمیرِ نو کے لیے نبرد آزما ہونے والے کو مخاطب کرتے ہوئے شاعر ان تلمیحات کا سہارا لیتا ہے جن کا تعلق اسلامی مذہبی روایات سے ہے اور جو اس کے قارئین کے لیے محتاجِ تعارف نہیں۔ شاعر نظم کے ہیرو کو بے نوک تلوار ذوالفقار سے تشبیہ دیتا ہے جو جنگ میں پیغمبرِ اسلام حضرت محمدؐ کے قبضے میں آئی تھی اور جو بعد میں سب مسلمانوں اور خاص طور سے شیعوں کے محترم حضرت علیؓ، داماد رسول کی ملکیت تھی۔

ترکیبِ الفاظ "نیا آدم" اس سے بھی کچھ زیادہ ہی معنی خیز ہے۔ اس میں اقبال کے نظریۂ مردِ کامل (مردِ مومن) سے اختلاف کا پہلو نکلتا ہے۔ اپنے پہلے مجموعۂ کلام میں مخدوم محی الدین، محمد اقبال کی روایات کو کئی حیثیتوں سے آگے بڑھاتے ہیں، لیکن ان کے "مردِ کامل" کے پیکر کو قبول نہیں کرتے کیوں کہ اس نظریے میں انھیں اور ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں کی اکثریت کو کبھی کبھی ناحق بھی نطشے کے نظریہ "فوق البشر" کی آوازِ بازگشت سنائی دیتی تھی۔ مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری اور سجاد ظہیر کا نیا آدمی وہ انسان ہے جو ہر طرح کے جبر سے آزاد ہے، عوام کے سکھ کے لیے نبرد آزما ہے، استحصال سے پاک نئی دنیا کا خالق ہے۔ وہ مذہبی تنگ نظری سے دور ہے، اسلام سے متعلق ہر شئے پر اندھا اعتقاد اور ہندو روحانی اقدار کے تعلق سے منفی رویہ اس کا شیوہ نہیں ہے۔ بطورِ قاعدۂ کلیہ مخدوم محی الدین اور ترقی پسند ادیبوں کی تحریک سے وابستہ ان کے ساتھیوں کے "نئے آدمی" کا مذہبی نظریات سے کوئی تعلق نہیں جب کہ اقبال کے "مردِ کامل" کو صرف اسلامی سیاق و سباق ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ مختصراً مخدوم اور ان کے مماثل نظریہ حیات کے قابل شاعروں اور ادیبوں کا "نیا آدمی" ایسے ادب کا سیکولر اور مذہبی رنگ سے مبرا ہیرو ہے، جس کو آج کل بعض محققین اشتراکی رجحان کے ادب کا نام دیتے ہیں۔

مخدوم محی الدین کے کلام میں حویلی "جاگیر دار کی کوٹھی" معاشرے کی ترقی میں حائل تمام قدامت پسندانہ اقدار کی تجسیم بن جاتی ہے۔ "حویلی" کا مفہوم ادا کرنے کے لیے روسی زبان میں شاید ہی کوئی صحیح مترادف مل سکے۔ یہ نہ تو محل ہے، نہ بنگلہ اور نہ زمین دار کی چھاؤنی۔ حویلی یک منزلہ اور دو منزلہ عمارتوں کا ایک پیچیدہ مجموعہ ہے، جس میں متعدد انگنائیاں بھی ہوتی ہیں اور ان کو ملانے والے محراب دار گلیارے بھی۔

دوسری منزل کی سطح پر سارے مکان کو گھیرے میں لیے ہوئے برآمدے بھی ہوتے ہیں اور چھت تک پہنچانے والی سیڑھیاں بھی. جہاں گرمیوں میں حویلی کے مکین راتوں کو سوتے ہیں اور جاڑوں میں دھوپ کھاتے ہیں۔ عام طور سے حویلی میں خود صاحبِ خانہ کے علاوہ اس کی متعدّد بیویاں، بچے، اور خانہ زاد رہائش پذیر ہوتے تھے جن کی ایک قابلِ لحاظ تعداد خود صاحبِ خانہ یا اس کے بے شمار اقربا کی ناجائز اولاد پر مشتمل ہوتی تھی۔

اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کے شروع ہوتے ہوتے اس طرح کی کوٹھیوں کے مالکین کی اکثریت، جن میں نواب، جاگیر دار اور ایسے امرا بھی شامل تھے جنھیں اونچے اونچے خطاب اپنے نام ور اسلاف سے وراثت میں ملے تھے اور ایسے بھی جنھوں نے یہ خطاب، نظام اور دیگر کم مرتبت والیانِ ریاست سے بہ ادائیگی رقم حاصل کیے تھے، تاریخی اعتبار سے اپنی افادیت کھو چکی تھی۔ حد سے زیادہ غرور سے پھولے ہوئے، اپنے اس " شان دار " ماضی کی یادوں کے سہارے جینے والے، جب نہ صرف اپنی رعایا بلکہ مقابلتہً کم طاقت ور ہم سایہ جاگیر داروں کی بے روک ٹوک لوٹ کھسوٹ ان کا عام مشغلہ تھا، ان جاگیر داروں کے طرزِ زندگی کا نقشہ بہت عمدگی سے جنوبی ہند کے پس منظر میں عزیز احمد نے اپنے ناول " ایسی بلندی، ایسی پستی " میں، عہدِ حاضر کی ادیبہ جیلانی بانو نے اپنی کہانیوں اور ناول " ایوانِ غزل " میں اور واجدہ تبسم نے اپنی کہانیوں کے مجموعے " اترن " میں کھینچا ہے۔ شمالی ہندوستان میں اس طرزِ زندگی کی کیا نوعیت تھی اس کی ادبی مرقّع نگاری کرشن چندر کے ناول " درد کی نہر " میں ملتی ہے۔ بظاہر مخدوم محی الدّین اور عزیز احمد دونوں بوسیدہ محل یا حویلی کی تصویری علامت کی طرف کم و بیش ایک ہی وقت متوجّہ ہوئے، دوسرے ادیبوں نے اس موضوع کو تکمیل تک پہنچانے میں ان کی پیروی کی:

ایک بوسیدہ حویلی یعنی فرسودہ سماج
لے رہی ہے نزع کے عالم میں مردوں سے خراج
مار و کژدم کا ٹھکانا جس کی دیواروں کے چاک
اف یہ رخنے کس قدر تاریک کتنے ہولناک

نظم کے شروع کے مصرعوں ہی میں دو ابعاد کی ایک تصویر ملتی ہے۔ یہ ایک ایسی بوسیدہ عمارت کا حقیقت پسندانہ نقشہ ہے جس کی درستگی کا سال ہا سال سے کوئی انتظام

نہیں ہے۔ ساتھ ہی یہ اس معاشرے کی تصویر ہے جو فرسودہ تو ہو چکا ہے لیکن بے ضرر قطعاً نہیں ہے کیوں کہ اس کی سبھی درازوں میں زہریلے بچھو اور مہلک سانپ چھپے ہوئے ہیں اور موقعے کا انتظار کر رہے ہیں۔ آگے شاعر دو ٹوک کہتا ہے کہ ان کھنڈروں کے مکینوں میں کاشی (بنارس) کے جاہل برہمن بھی ہیں اور کعبے کے فقیر بھی، یعنی شاعر یکساں طور سے عوام دشمن ہندو اور مسلمان ستم شعاروں میں تفریق روا نہیں رکھتا۔

بوسیدہ عمارت میں شاعر رہزنوں کا قصرِ شوریٰ اور قاتلوں کی خواب گاہ دیکھتا ہے، اس کی چھت کے نیچے جرائم پناہ لیتے ہیں اور انصاف پر کھلکھلا کر ہنستے ہیں اور گناہ خوشیاں مناتے ہیں۔ بادی النّظر میں یہ کھنڈر بے ضرر ہیں مگر دراصل یہاں انصاف اور عزّت کا خون ہوتا ہے، یہاں روز و شب انسان کو نیلام پر چڑھایا جاتا ہے۔ ایسی حویلی میں ناانصافیوں سے بھری ہوئی اس دنیا پر بلاشرکتِ غیرے حکمران سیم و زر کا دیو ہمیشہ جاگتا رہتا ہے۔ یہاں غلطی سے بھی زندگی کا گزر نہیں ہوتا کیوں کہ جہاں بھی اس کا سایہ پڑتا ہے وہاں ہر طرف موت کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ وہاں ماضی کا سایہ زندگی پر ہنستا ہے، جس طرح کوئی قحبہ عصمت پر خندہ زن ہو۔

اس طرح کی حویلیوں کے آس پاس گداؤں اور بے نواؤں کے گروہ، برہنہ پا اور بے پوشش اپاہجوں، بد قسمت کنگالوں کا ہجوم ملتا ہے جن کے دل کچلے ہوئے ہیں اور جن کی تمنّائیں پامال ہیں۔

نظم کے اختتامی مصرعوں میں " خدائے دو جہاں " کو مخاطب کرتے ہوئے شاعر درخواست کرتا ہے کہ وہ اپنے تخلیق کردہ انسان کی طرف دیکھے کہ کس طرح اس کی قلبِ ماہیت ہو گئی ہے کہ ملبوسِ دین بھی معاشرے کے کوڑھ کے ناسوروں کو چھپا نہیں سکتا۔ شاعر اپنی نظروں کے سامنے معرضِ وجود میں آتے ہوئے اس جہانِ نو سے، جو طوفانی علامات کے ساتھ اپنے جلو میں اپنی کنیزوں یعنی بجلیوں اور اپنے سفیروں یعنی زلزلوں کو لے کر آ رہا ہے، خواہش کرتا ہے کہ وہ انھیں کھنڈروں پر آزادی کا پرچم کھول دے۔

اس صدی کی چوتھی دہائی اور پانچویں دہائی کے آغاز میں انقلابی تشدّد کی علامات، گرج، بجلی، تلوار، تیر، تباہی اور آگ ہندوستان کے بہت سے رومانی شاعروں کی تخلیقات کی خصوصیات میں داخل تھیں۔ " شاعرِ انقلاب " کا لقب پانے والے جوش ملیح آبادی کی

غضبناک نظموں میں ہر طرح کے غیر ملکی اور ملکی ظالموں کے سروں پر بجلیاں ٹوٹتی ہیں۔ بنگال کے عظیم شاعر نذرالاسلام (۱۸۹۹۔۱۹۷۶ء) کی بہت سی نظموں میں بغاوت کی روح پوری طرح سے سرایت کیے ہوئے ہے۔ ان میں سے ان کی مشہور نظم "باغی" کو بجاطور سے ہندوستان گیر شہرت حاصل ہوئی۔ اس میں نذرالاسلام لکھتے ہیں:

میں باغی ہوں، کارہائے عظیم کے لیے ہمیشہ آمادہ
میں ہوں سرمستِ ازلی اور رندِ خانہ خراب
جس کا کوئی طاقت کچھ نہیں بگاڑ سکتی
میرا پیمانۂ زندگی ہمیشہ چھلکتا رہتا ہے
میں قربان گاہ کی آگ ہوں
میں خود ہی آتش ہوں اور خود ہی آتش پرست!
میں ہی تخلیق ہوں اور میں ہی تخریب!
میں شہرِ آباد ہوں اور شہرِ خموشاں!
لیلائے شب کا قاصد ہوں!
اندر دیوتا کا نورِ نظر ہوں
میں وہ نیل کنٹھ مہادیو ہوں جس نے سمندر کو کھنگال کر زہرِ ہلاہل نکالا
اور اسے خود ہی پی لیا
میں پہاڑ کا سینہ کاٹ کر بہنے والی گنگا ہوں

میں ہی اجازت دیتا ہوں
اور میں ہی ممنوع قرار دیتا ہوں
جسم و جان، زمین و آسمان کو
تباہ کرتا ہوں
اور ان کا تزکیہ کرتا ہوں
میں پاگل ہوں، آندھی کی طرح تیز ہوں
کسی کے آگے سر نہیں جھکاتا
میں اپنی حقیقت سمجھ لیتا ہوں تو ساری
رکاوٹیں دور ہو جاتی ہیں

اور جب ہندی کوی سوریہ کانت ترپاٹھی نرالا اپنی نظم "تانڈو" میں تباہی کے رقص میں مشغول شیوجی کو مخاطب کرتے ہیں تو اس دیوتا کے پیکر میں انھیں انقلاب کی باغیانہ روح کی تجسیم دکھائی دیتی ہے:

نعمتوں سے نوازنے والے شیو، ناچو
موت کا گرجتا ہوا ناچ ناچو
اپنے راستے میں ہر شے کو
کھندل دو، جلا ڈالو، تباہ کر دو!

اس دور کو جب اکثر ایسی نظمیں سنائی دیتی تھیں جن میں کسی متبادل مثبت اور تعمیری نظامِ حیات کی تجویز کے بغیر فرسودہ نظامِ زندگی کو تباہ کرنے کی دعوت دی جاتی تھی، سبطِ حسن نے ایک دفعہ "ادبی دہشت پسندی" کے دور کا نام دیا تھا۔ مخدوم محی الدین نے بھی اپنی بہت سے ابتدائی نظموں میں اس رجحان کو خراج پیش کیا ہے۔ اس طرح کے موضوع کا سب سے واضح اظہار ان کی نظم "باغی" میں ملتا ہے:

رعد ہوں ، برق ہوں ، بے چین ہوں، پارا ہوں میں
خود پرستار ، خود آگاہ ، خود آرا ہوں میں
گردنِ ظلم کٹے جس سے وہ آرا ہوں میں
خرمنِ جور جلادے وہ شرارا ہوں میں

میری فریاد پہ اہلِ دوَل انگشت بہ گوش
لاتبر ، خون کے دریا میں نہانے دے مجھے

سرِ پُرنخوتِ اربابِ زماں توڑوں گا
شورِ نالہ سے درِ ارض و سماں توڑوں گا
ظلم پرور روشِ اہلِ جہاں توڑوں گا
عشرت آباد امارت کا مکاں توڑوں گا

توڑ ڈالوں گا میں زنجیرِ اسیرانِ قفس
دہر کو پنجۂ عسرت سے چھڑانے دے مجھے
برق بن کر بتِ ماضی کو گرانے دے مجھے
رسمِ کہنہ کو تہِ خاک ملانے دے مجھے

تفرقۂ مذہب و ملّت کے مٹانے دے مجھے
خوابِ فردا کو بس اب حال بنانے دے مجھے

آگ ہوں ، آگ ہوں ، ہاں ایک دہکتی ہوئی آگ
آگ ہوں آگ ، بس اب آگ لگانے دے مجھے

تاہم بغاوت اور روایات کی نفی اور ماضی سے کس طرح کا بھی تعلّق رکھنے والی ہر شئے کو تباہ و تاراج کرنے کی دعوت کا یہ دور مخدوم کے لیے جلد ہی گزر گیا۔ اور اگر یہ ملک کی آزادی کے ذرا پہلے ہندوستان کی شاعری میں تباہی اور توڑ پھوڑ کی طرف واضح میلان کے ایک اور ثبوت کی حیثیت نہ رکھتا تو شاید اس دور سے قطعِ نظر بھی کیا جا سکتا تھا۔ ایسے شعرا جیسے نذرالاسلام، نرالا، جوش ملیح آبادی، تلگو ادب میں شری شری اور مخدوم محی الدّین شاید ہی ایک دوسرے کی نظموں سے واقف رہے ہوں۔ کیوں کہ ہندوستانی ادیبوں کے بارہا کیے ہوئے اس اعتراف سے سبھی واقف ہیں کہ پڑوس ہی میں رہائش پذیر ہندوستانی ادیبوں کی تخلیقات سے کہیں زیادہ وہ یوروپی ادیبوں کی تصانیف سے واقفیت رکھتے ہیں۔ اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کے ادیبوں پر یہ قول خصوصیت سے صادق آتا ہے۔

اگر ایسا ہے تو اس سے معاشرے اور ادب میں ایک قاعدۂ کلّیہ کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ادب میں سماجی اٹھان کے دور میں سابقہ عہد کی تمام کامیابیوں کی نفی کے عام رجحان کے وجود کا ثبوت انقلاب کے بعد کے پہلے برسوں کی سوویت شاعری سے بھی ملتا ہے جب ماضی کی تمام اقدار بشمول روحانی ورثے سے انکار عام تھا۔ متعدّد ہندوستانی شعرا بھی اس طرح کی نراجیت کے اثر سے اپنے کو بچا نہ سکے۔

"سرخ سویرا" میں شامل مخدوم محی الدّین کی ان نظموں کی جو سماجی ناانصافی کی تنقید کے لیے وقف ہیں زمانی اعتبار سے تکمیل، ان کی نظم "زلفِ چلیپا" سے ہوتی ہے۔ اس میں بھی ہمیں اس سرمایہ داری کی خیالی تصویر ملتی ہے جو اپنے ہی جنم دیے ہوئے نراج کے شعلوں میں مجسّم اور اپنے ہی ہاتھوں بہائے ہوئے خون کی موجوں میں غرق ہو رہی ہے۔ یہاں بیش تر مخدوم محی الدّین اپنی ابتدائی نظموں کے خیالی پیکروں کو دہراتے ہیں: زرگری کا رقص، سودوزیاں کا ناچ، موت، جھکے ہوئے بام و در، جو ساری بوسیدہ عمارت کے مستقبل قریب میں ڈھے جانے کی گواہی دیتے ہیں، اس عمارت کے انہدام

کی جو دراصل مرتے ہوئے سماجی نظام کا ایک استعارہ ہے۔ ساتھ ہی یہ نظم ابتدائی نظموں سے بڑی حد تک مختلف بھی ہے۔ اس میں دو ٹوک خطابت کم ہے اور استعاروں کی زبان سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ اس میں بہت سی ایسی بھی تلمیحات ہیں جو ہم کو روایتی اسلامی ثقافت کی حدود کے باہر لے جاتی ہیں۔ مثلاً زلفِ چلیپا کی برہمی کا ذکر اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ ہندوستان میں عیسائیوں (یعنی انگریزوں) کے اقتدار کے دن پورے ہو چکے ہیں۔ سرمایہ داری کے ہاتھوں فرقِ گیتی پر رکھے ہوئے کانٹوں کے تاج کا استعارہ یہ بتاتا ہے کہ ہندوستانی عوام پر ظلم کرنے والے کہاں سے آئے۔ شاعر یہ تو نہیں کہتا کہ ہندو، مسلمان اور ہندوستانی عیسائی ظلم کے یکساں شکار ہیں لیکن یہ بات اس کے الفاظ "مندروں میں، معبدوں میں اور کلیساؤں میں موت" سے بالکل واضح ہے اور وہ زمین جہاں "ارتقا کے انبیا پیدا ہوئے"، جہاں "علم و حکمت کے خدا پیدا ہوئے"، "رام و لچھمن کی زمیں، کرشن کی گوتم کی زمیں"، "محمدؐ کی زمیں"، "ابنِ مریم کی زمیں"۔ دراصل کئی زبانوں والا اور کئی مذہبوں والا ہندوستان ہے۔

نظم "زلف چلیپا" کی اس خصوصیت پر قدرے تفصیل سے بحث اس لیے ضروری ہے کہ بعد میں، خصوصاً مخدوم کے مجموعے "گلِ تر" میں، شاعر کا سیدھی سادی، تشبیہات و استعارات سے ایک حد تک مبرّا نظموں سے شاعری کے ان لوازمات سے مملو کلام کی طرف کوچ خاص طور سے واضح شکل اختیار کر لیتا ہے، ایسے کلام کی طرف جس کی ایک جھلک "زلفِ چلیپا" میں دکھائی دیتی ہے۔

مخدوم محی الدین کے ایک نقّاد عالم خوندمیری، عثمانیہ یونیورسٹی کے پروفیسر، جو نوجوانی میں مخدوم کے ساتھ "کامریڈ اسوسی ایشن" کی سرگرمیوں میں بھی حصّہ لے چکے تھے، نظم "زلف چلیپا" میں نمایاں شاعری تخلیقات کی واضح قلبِ ماہیت پر زور دیتے ہوئے کچھ عجیب نتیجے پر پہنچتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مخدوم محی الدین کے پاس روایتی طرز میں شاعری کے لیے، خصوصاً غزل کی تخلیق کے لیے، اعلا درجے کا ذوق تھا۔ تاہم ۱۹۵۶ء تک انھوں نے غزلیں نہیں لکھیں۔ بقول ان کے اس کی وجہ یہ ہے کہ مخدوم نے شعوری طور پر اپنی شعری تخلیقات کو اشتمالی نظریات کے تابع رکھا، انھوں نے "اپنے ہی نغمات کا گلا گھونٹا" اور صرف "زلف چلیپا" میں شعری تخلیق پر نظریاتی گرفت کو کچھ ڈھیل دی۔ شاعری کو نظریات کی تشہیر کے لیے استعمال کرنے والے کمیونسٹ مخدوم کا مقابلہ

دوسرے نقّادوں نے بھی بارہا اس شاعر مخدوم سے کیا ہے جس کو بقول ان کے اپنے نظریاتی جھکاؤ کی وجہ سے بہت کچھ گنوانا پڑا۔ ہمارے خیال میں شاعر کی تخلیقات کی تشریح کے لیے خودرائی پر منحصر ایسا نقطۂ نظر اس کے شعری ورثے کی معروضی چھان بین کے لیے درست نہیں ہے، یہ جان بوجھ کر ایسے کلیّوں کو مخدوم پر تھوپنے کی کوشش ہے جو ان کے لیے ناقابلِ قبول تھے، کیوں کر ان کے شعری ورثے کو تو انھیں قاعدوں کی روشنی میں جانچنا مناسب ہو گا جو انھوں نے خود اپنے لیے وضع کیے تھے۔

انقلابی شاعروں کی تخلیقات کو بے اعتبار قرار دینے کی ایسی کوششیں اکثر کی جاتی رہی ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال گرماگری سے کی جانے والی وہ تنقید بھی ہے جو میاکوفسکی پر اس کی زندگی میں کی جاتی رہی اور اس کی تخلیقات کی وہ تشریح بھی جو عہدِ حاضر کے غیر ملکی محقّقین کرتے رہے ہیں۔

○ ○ ○

عشقیہ شاعری

یہ خیال کرنا درست نہ ہوگا کہ مجموعۂ کلام "سرخ سویرا" بیش تر سماجی اور سیاسی موضوعات پر تحریر شدہ نظموں پر مشتمل ہے، جن کا راست تخاطب عوام سے ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مخدوم محی الدّین کو اپنے نظریات کے ایک بلند آہنگ مبلّغ کی حیثیت سے بھی شہرت حاصل تھی۔ مگر ایک نازک خیال غنائی شاعر اور انسانی وجود کے بنیادی سوالات پر غور و فکر کرنے والے شاعر کی حیثیت سے بھی ان کو کچھ کم شہرت نصیب نہیں ہوئی تھی۔ عشق، حسن، فطرت کے دائمی اسرار، سیدھے سادے انسانی جذبات، ان سب کی شاعر کے پہلے مجموعے کی متعدّد نظموں میں تصویر کشی کی گئی ہے۔

ابتدائی دور سے ہی مخدوم نے شعری تخلیق کے اسرار اور انسان پر شعر کے اثر جیسے عوامل پر غور کرنا شروع کر دیا تھا۔ ان کو اپنی جدّت طرازیوں کا بخوبی احساس تھا۔ وہ دیکھتے تھے کہ کس طرح سے ہزاروں لوگ ان کی غنائی شاعری کے پسندیدہ اشعار زبانی دہراتے ہیں۔ وہ معاشرے میں شاعری کی اہمیت کو سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ جامعۂ ملّیہ دہلی میں ۱۹۶۶ء میں قلم بند کی ہوئی، شاعری کے بارے میں ان کی گفتگو کے سوا نظریاتی سطح پر کوئی علمی کام انھوں نے نہیں چھوڑا ہے۔ اس قلم بند کی ہوئی گفتگو کی طرف ہم بعد میں رجوع کریں گے، فی الوقت دیکھیں کہ مخدوم محی الدّین کے شاعری کے بارے میں ان کی اپنی نظم "شاعر" میں کیا خیالات ہیں۔

یہاں اس امر کو مدِّ نظر رکھنا مناسب ہو گا کہ شاعری کے بارے میں اردو شعرا کی ان نظموں کا ایک پورا مجموعہ مرتب کیا جا سکتا ہے جن میں حالی اور اقبال سے لے کر فی زمانہ بقیدِ حیات شعرا تک نے اپنے کام کے بارے میں اپنے نظریے اور فنِ شعر کے بارے میں اپنے خیالات کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔

اقبال کی نظم "رات اور شاعر" میں رات کو مخاطب کرتے ہوئے شاعر اپنی خدمات کا ذکر کرتا ہے اور ان لوگوں کی نافہمی کی شکایت کرتا ہے جن سے اس کے اشعار کا تخاطب ہے:

ضبطِ پیغامِ محبت سے جو گھبراتا ہوں
تیرے تابندہ ستاروں کو سنا جاتا ہوں

ان شعرا نے جن کو انجمن ترقی پسند مصنّفین کے بنیادی اراکین میں شمار کرنا چاہیے نہ صرف اپنی تقریروں اور بیانات میں بلکہ اپنے اشعار میں بھی شاعری اور زندگی کے گہرے ربط باہمی کی ضرورت کا بارہا اظہار کیا۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنی نظم "میرا فن" میں لکھا:

میرے شعروں میں وہی رس وہی نرمی ہے
وہی نغمات امڈتے ہیں مرے سازوں سے
جن کو سن کر مرے افکار کو ملتی ہے اڑان
راستے گونج رہے ہیں انھیں آوازوں سے

اس قبیل کی متعدد نظمیں پیش کی جا سکتی ہیں جن میں مخدوم محی الدّین کے ہم نواؤں یا پھر مخالف نقطۂ نظر رکھنے والے دوسرے شاعروں نے اپنے اپنے نظریۂ حیات کی وضاحت کی ہے۔ یہاں ہم بس ایک اور مثال پر اکتفا کریں گے۔ یہ مخدوم محی الدّین کے قریبی دوست اور ہم خیال علی سردار جعفری کی نظم "شاعر" ہے، جن کا اب اردو کے بزرگ اور مستند شاعروں میں شمار ہے:

لے کے آیا ہوں زمانے کے لیے پیغامِ گل
میں ہوں خوشبوئے چمن، پیغمبرِ فصلِ بہار
میں غلامی کے اندھیرے میں ہوں آزادی کا نور
میں حق و باطل کی پیکاروں میں تیغِ آب دار
کذب کی تاریک راتوں میں صداقت کا ظہور
وقت کے سادہ افق پر رنگِ صبحِ زرنگار
موت کی پرہول وادی میں ہوں طوفانِ حیات
غم کے سینے پر مسرّت کا سنہرا آبشار
یوں مری آغوش میں سمٹی ہوئی ہے زندگی
جس طرح قوسِ قزح میں سات رنگوں کا نکھار

میں انیسِ شامِ ہجراں، میں ندیمِ صبحِ وصل
میں شریکِ بزمِ عشرت، میں رفیقِ کارزار
ہم نشینِ لالہ و گل، ہم نوائے عندلیب
ہم رکابِ رنگ و نکہت، ہم دمِ بادِ بہار
میں ہوں صدیوں کا تفکّر، میں ہوں قرنوں کا خیال
میں ہوں ہم آغوش ازل سے، میں ابد سے ہم کنار
میرے نغمے قیدِ ماہ و سال سے آزاد ہیں!
میرے ہاتھوں میں ہے لافانی تمنّا کا ستار
گاہ تبلیغِ محبت، گاہ کی تبلیغِ حسن
بے حسوں کے دل کو بخشا سوزِ شامِ انتظار
نقشِ مایوسی میں بھر دیتا ہوں امیدوں کا رنگ
میں عطا کرتا ہوں شاخِ آرزو کو برگ و بار
چن لیے ہیں باغِ انسانی سے ارمانوں کے پھول
جو مہکتے ہی رہیں گے، میں نے گوندھے ہیں وہ ہار
عارضی جلووں کو دی ہے تابشِ حسنِ دوام!
میری نظروں سے ہے روشن آدمی کی رہ گزار

جعفری کے برخلاف مخدوم، جن کی نظم کو تقدّمِ زمانی حاصل ہے، اس بات پر توجّہ مرکوز کرنے کی بجائے کہ عوام کے لیے شاعری دین کیا ہے اور انسانیت کے لیے اس کا مشن کیا ہونا چاہیے، اس امر پر غور کرتے ہیں کہ شاعر کے لیے وجدان کا سرچشمہ کہاں ہے؟ اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ شاعری فکرِ شورانگیز کو ظاہر کرنے والے مترنّم اشعار کا سرچشمہ نہ الہام میں ہے اور نہ محض شاعرانہ صلاحیت کی آتشِ نہانی میں ہے، وہ بڑی حد تک روزمرّہ کے حقائق میں بھی ہے۔ شاعری تخلیقات کے سرچشمے کو ہر سمت پھیلی ہوئی فطرت میں تلاش کرنا چاہیے۔ اس کے اشعار میں موجود تقریباً ہر شئے کو شاعر کے اطراف کی دنیا میں دیکھا جا سکتا ہے۔ شاعر دھنک سے طرح طرح کے رنگ لیتا ہے، آسمان پر تابندہ ستاروں سے ان کی دمک اڑاتا ہے، کوندتی ہوئی بجلی سے تڑپ اور چمک مانگ کر لاتا ہے، بہار سے وہ فطرت کے از سرِ نو تر و تازہ ہونے کی شادمانی اور امنگ حاصل کرتا ہے۔ پھولوں نے اس کو اپنی مہک بخشی ہے، شاخوں نے اپنی لچک اور وہ ٹھنڈی چھاؤں،

جو اس کو موسم گرما کی کڑی دھوپ سے بچاتی ہے۔ جفاکش شہد کی مکھی کی طرح شاعر بھی ہر جگہ سے خراج وصول کرتا ہے۔ ابلتی ہوئی بدمست جوانی سے وہ قدرے بے فکری اور الھڑ پن لیتا ہے۔ آشفتہ سری کے لیے وہ حسنِ جنوں پرور کا ممنون ہے کیوں کہ حسن مضمحل قلوب کو تیز تر دھڑکنے پر مجبور کرتا ہے۔ پلکوں سے وہ سارے جہان میں منتشر رنگین شعاعوں کو یک جا کرتا ہے اور فطرت کی بے سری، غیر منظم صداؤں سے اپنے نغموں کو مرتب کرتا ہے۔ فردوسِ خیالی میں بیٹھا، شاعرانہ فکرِ بلند کی بدولت وہ ان گھڑ پتھر سے حسین ترین مجسّمہ تراش لیتا ہے۔

مگر کیا یہ سب رنگ اور صدائیں، خوشبوئیں اور پیکر صحیح معنوں میں فنّی تخلیق کو معرضِ وجود میں لانے کے لیے کافی ہیں؟ کیوں کہ ہر شخص اپنے اطراف کی دنیا کو دیکھتا ہے۔ بعضوں کو اس میں وہ حسن دکھائی دیتا ہے جس کی شان میں اعلیٰ ترین اشعار لکھے جائیں اور دوسروں کو یہ حسن متوجّہ ہی نہیں کرپاتا، وہ لاپروا اس کے سامنے سے گزر جاتے ہیں لیکن اسی حسن کو جیسے ہی شاعر الفاظ کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے، ایسا لگتا ہے جیسے لوگوں کی آنکھیں کھل جاتی ہیں، انھیں وہ سب کچھ دکھائی دینے لگتا ہے جو ہمیشہ سے ان کے ساتھ موجود تھا لیکن ان کی توجہ سے محروم تھا۔ شاعر کے اس اعجاز کا راز کیا ہے جو لوگوں کو اپنے اطراف کی دنیا کو ایک نئے نقطہ نظر سے دیکھنے پر مجبور کرتا ہے؟

اور مخدوم محی الدّین ان سوالات کا اپنی نظم کے آخری مصرعے میں جواب دیتے ہیں دنیا سے سارا حسن مستعار لے کر، اس کو اپنی تخلیق، "ان گھڑ پتھر سے تراشے ہوئے ایک بت۔ میں ڈھال کر، شاعر اس حسن کو اپنے دل میں سموتا ہے اور پھر اپنے دل کی دھڑکن کو اپنے تراشے ہوئے بت کے دلِ سنگین و سرد میں بھر کر اس میں زندگی اور امنگ پیدا کرتا ہے۔ یہ بجا ہے کہ معروضی وجود رکھنے والی یہ دنیا حسن سے امکانی طور پر مملو ہے لیکن حسن کو اظہار کا وسیلہ صرف شاعر کے قلبِ مضطر ہی سے ملتا ہے، اسی ذریعے سے وہ لوگوں کی روح کو تڑپا سکتا ہے، شادمانی یا دل گیری بخش سکتا ہے، مسرّت سے ہم کنار کر سکتا ہے یا پھر غم و غصّے کی آگ میں جلا سکتا ہے۔ شاعر کا دل ان احساسات کو شدید تر بنانے والے ایک مخفی آلے کی طرح ہے، جو سبھی کو کم و بیش ودیعت کیے گئے ہیں۔ یہ نازک آلہ اہم اور عمدہ کو قبول اور ظاہر کرتا ہے اور غیر اہم اور گھٹیا کو رد کرتا ہے۔ یہ ایک آئینہ ہے جو انسان کو اپنی اور اطراف کی دنیا کی بہترین صفات کے مشاہدے کا موقع فراہم

کرتا ہے۔

روح کی یہی بالیدگی، اور اپنے روحانی تجربے کے وسیلے سے مشاہدے میں آنے والی یہی حقیقت ان بیش تر غنائی نظموں کا خاصّہ ہیں، جن سے "سرخ سویرا" کے بنیادی ڈھانچے کی تعمیر ہوئی ہے۔

غنائی رنگ زیادہ نمایاں انداز سے مجموعے کی "وہ"، "جوانی"، "ٹوٹے ہوئے تارے"، "آسمانی لوریاں"، "پچھلے پہر کے چاند سے"، "یاد ہے" اور "زلفِ چلیپا" جیسی نظموں سے جھلکتا ہے۔ ادبی اعتبار سے سب ایک رتبے کی نہیں ہیں۔ ان میں واضح مقلّدانہ رنگ لیے ہوئے قدیم روایت سے مربوط نظمیں بھی ہیں، جس کا اظہار خصوصیت سے ان کی پھبت، تشبیہات و استعارات اور پیش پا افتادہ اور پامال مضامین کی افراط سے ہوتا ہے۔ حالاں کہ دراصل یہ بہت پُرخلوص، دل سے نکلی ہوئی، قلبی احساسات اور گہرے تاثرات کو ظاہر کرنے والی نظمیں ہیں، ان کی شعری تجسیم اور شاعر کے شعور میں ابھرتے ہوئے ان کے خاکے اور مواد میں ابھی ہم آہنگی نہیں آئی ہے۔

نظم "وہ" کو لیجیے جو مخدوم کی ابتدائی غنائیہ شاعری کے لیے بڑی حد تک مثالی نمونے کا کام دے سکتی ہے:

وہ خمِ گردن، وہ دستِ ناز، وہ ان کا سلام
ابروؤں کا وہ تکلّم، وہ نگاہوں کا پیام

بولتی آنکھوں کا رس، گل رنگ عارض کا جمال
مسکراتا سا تصوّر، گنگناتا سا خیال

ایک ایسا غم جو آنسو بن کے بہہ سکتا نہیں
دل جسے محسوس کرسکتا ہے کہہ سکتا نہیں

کم سن دوشیزہ کی اس خاصی جامد خیالی تصویر میں، جس کا مشاہدہ اس کی محبّت میں گرفتار اس غنائی نظم کے ہیرو نے کیا ہے، روایتی طرزِ توصیف کی سبھی خصوصیات ملتی ہیں: طرح دار خمِ گردن، متکلم کمانِ ابرو، نازوانداز سے پیام دیتی ہوئی نگاہیں، دستِ ناز، غرض یہ کہ وہ سب جو روایتی صنفِ سخن "سراپا" کے لوازمات میں شامل ہے اور جس کے ڈانڈے ہندی شعریات کی صنف "نکھ سکھ" (از نوکِ ناخن تا زلفِ معتبر) سے ملے ہوئے ہیں، اس کے باوجود اس میں اس جذبے کا فقدان ہے جس کی بدولت فن کار کا

خیال ایک پُر آہنگ، رواں اور سلیس تحریر سے ایک بڑی شعری تخلیق میں متبدّل ہوجاتا ہے اور اس کے بعد شاعر کے شکوے، کہ حسن بس دوچار دن کا ہوتا ہے، زندگی گنتی کے چند برسوں کی ہوتی ہے اور عشق کا مقدّر بس دوچار راتیں ہیں، اور وہ بھولا بسرا عشق جس کی آتشِ بے رحم کبھی جھلسا کر رکھ دیتی تھی اب بے اثر ہو کر رہ گئی ہے، اوپر بیان کی ہوئی خیالی تصویر میں کوئی خاص اضافہ نہیں کرتے۔ کلام ان نظموں کے زمرے میں برقرار رہتا ہے جنھیں ان کی تخلیق کے زمانے میں تو سبھی شوق سے پڑھتے اور سنتے ہیں لیکن جلد ہی اور غیر محسوس طور سے اپنے خالق کے وفادار ترین معتقدوں کے حافظے سے بھی محو ہوجاتی ہیں۔

لیکن مخدوم کے قلم کی دھار "وہ" جیسی نظموں پر تیز ہوئی اور ایک حد تک، خود شاعر کے ارادے کے مطابق تو نہیں، مگر معروضی طور، ان نظموں نے ایک ایسی تجربہ گاہ کا کام انجام دیا جہاں اس طلسماتی بلور کو ڈھلنا مقدّر تھا جس کی مدد سے فن کار وہ سبھی کچھ دیکھ سکتا ہے جو عام انسانوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے۔

نظم "سجدہ" نوجوانی کے لیے مخصوص اس امنگ سے مملو ہے جو محبوب کی پرستش کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ خوش جمال محبوب سے ملاقاتوں، اس کی باتوں اور اس کی خندہ نگاہی کی یادیں، وہ رومانی ماحول جس میں حسن و عشق کا سامنا ہوتا تھا: چاندنی راتیں، خموشی میں ڈوبا ہوا جہانِ عیش کوش، جہاں بس محبوب کی پازیب کے نغمے سنائی دیتے ہیں' یہ سب غنائی نظم کے ہیرو کے ذہن میں ایک عبادت گاہ کی زیارت کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ شاید اسی لیے شاعر محبوب کے قدموں کی دھیمی آہٹ کو جنّت کے چشمے تسنیم کی موجوں کی ترنم ریزی سے تشبیہ دیتا ہے اور اپنے محسوسات کو کیف خلدبریں کا نام دیتا ہے۔

مخدوم کی عشقیہ اور غنائی نظموں میں، ان کی سماجی شاعری کے مقابلے میں رومانی رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ یہاں طوفانی، اغراق آمیز جوشِ محبت بھی ہے، واقعات کے روایتی پس منظر کی تصویر کشی کے گہرے رنگ بھی ہیں اور خارجی دنیا اور نظموں کے کرداروں کی داخلی کیفیت کی مرقع نگاری میں استعمال کیے جانے والے رنگوں کا تضاد بھی ہے۔ نظم کی محدود فضا میں محبوب کی نگاہوں سے گرتی ہوئی بجلیاں، تبسّم کی رنگین کرنیں، بانسری کی سریلی تان اور بدن کو جلا کر خاک کر دینے والی جہنّم کی آگ ایک دوسرے کے دوش بدوش دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم مخدوم کی رومانیت قابلِ لحاظ حد تک اردو شاعری کے

اس رومانی رجحان سے مختلف ہے جس کی نمائندگی اختر شیرانی اور ان کے ہم نواؤں کی شعری تخلیقات سے بدرجۂ اتم ہوتی ہے۔ اختر شیرانی کے کلام میں عورت سے عشق' غنائی نظم کے ہیرو کو کلیتہً اپنے قبضے میں لے لیتا اور سماجی زندگی سے اس کو قطعاً بے تعلّق کر دیتا ہے۔ ایک چھوٹی سی روایتی دنیا معرضِ وجود میں لائی جاتی ہے جس میں غنائی نظم کے ہیرو اور ہیروئین کی داخلی کیفیات کبھی زیادہ اور کبھی کم گہرائی سے دکھائی جاتی ہیں۔

مخدوم کی تخلیقات میں، یہاں تک کہ ان نظموں میں بھی جن میں محبوب سے گفتگو بہت قریبی اور راز و نیاز کی ہے، راست اس کا اظہار نہ ہونے کے باوجود، اپنے عہد سے اور ان سب امور سے ربط ہمیشہ محسوس ہوتا ہے جو سماجی زندگی کے ایک معیّنہ لمحے میں صرف علاحدہ علاحدہ افراد کو نہیں بلکہ سارے عوام اور ساری قوم کو بے چین رکھتے ہیں۔

نظم "جوانی" ہی کو لیجیے۔ اس میں ایک دوشیزہ کے دلفریب حسن و جمال، معمولی سے بھی کم خدوخال والی ایک لڑکی کی ایک دلکش حسینہ میں تبدیلی کی تصویر کشی کی گئی ہے اور اس کی بھری ہوئی جوانی، اعضا کی لچک اور کمر کے لوچ کے گن گائے گئے ہیں مگر نظم کو ایک دوسرے ڈھنگ سے، مخدوم محی الدّین کی تمام شعری تخلیقات کے سیاق و سباق میں یا کم از کم مجموعۂ کلام "سرخ سویرا" میں شامل دوسری نظموں کے زمرے میں رکھ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے اور تب معلوم ہوتا ہے کہ "مہرِ جوانی" کو جس کی سمت "ایک عالم کی نگاہیں" پڑنے لگی ہیں اس دنیا کی جوانی کے مفہوم میں بھی سمجھا جا سکتا ہے جس کا تعلّق انقلاب سے بہت گہرا ہے۔ انقلاب اور حسین دوشیزہ کی جوانی کی خیالی تصویریں اپنے عکس سے ایک دوسرے کو روشن کرتی ہیں، ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہیں، ایک دوسرے کی قدر میں اضافہ کرتی ہیں۔ خیالی پیکر کا وہ زائد مفہوم جو نظم کی عبارت سے نہیں بلکہ مخدوم محی الدّین کے کلام کے وسیع تر معنیاتی میدان سے اخذ کیا گیا ہے، نظم کو تعلّقات کے اس سلسلے سے مربوط کر دیتا ہے جس کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہمیں نظم کے سماجی امکانات اور ان سماجی موضوعات سے ہم آہنگی کے بارے میں غور کرنے کا موقع ملتا ہے جو مخدوم کی غنائی شاعری میں زیر بحث رہے ہیں۔

جذبے کا خلوص سریلی نظم "لمحۂ رخصت" کے لفظ لفظ میں جھلکتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نظم کی موسیقیت، بحر کے انتخاب میں شاعر کا نفیس ذوق، عام فہم ادبی لفظیات،

بظاہر سیدھا سادہ اور پیچیدگی سے پاک دل پر گزرے ہوئے صدمے کی حرارت لیے ہوئے نظم کا مضمون، جو ایسا لگتا ہے کہ نغمے کے روپ میں ڈھلنے کے لیے خود بے قرار ہے، یہ تمام خصوصیات مخدوم کی متعدّد نظموں میں موجود ہیں۔ شاعر کا منشا چاہے کچھ بھی رہا ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ ان مصرعوں نے ایک مقبولِ عام نغمے کی حیثیت اختیار کر لی:

بے سننے کی خواہش کانوں کو، کچھ کہنے کا ارماں آنکھوں میں
گردن میں حمائل ہونے کی بے تاب تمنّا بانہوں میں
محتاط نگاہوں کی زد سے نظروں کا حیا سے جھک جانا
اک شوقِ ہم آغوشی پنہاں ان نیچی بھیگی پلکوں میں
شانے پہ پریشاں ہونے کو بے چین سیہ کاکل کی گھٹا
پیشانی میں طوفاں سجدوں کا، لب بوسی کی خواہش ہونٹوں میں
وارفتہ نگاہوں سے پیدا ہے ایک ادائے زلیخائی
اندازِ تغافل تیور سے رسوائی کا ساماں آنکھوں میں
فرقت کی بھیانک راتوں کا رنگین تصوّر میں آنا
افشائے حقیقت کے ڈر سے ہنس دینے کی کوشش ہونٹوں میں
آنسو کا ڈھلک کر رہ جانا، خوں گشتہ دلوں کا نذرانہ
تکمیلِ وفا کا افسانہ کہہ جانا آنکھوں آنکھوں میں

نظم کا موضوع دنیائے عشق کی ایک ایسی سیدھی سادی صورتِ حال ہے جس کی روزمرّہ کی زندگی میں ہزاروں مثالیں ملیں گی: کسی وجہ سے نظم کا ہیرو اپنی محبوبہ سے جدا ہونے پر مجبور ہے۔ بیش تر، عشقیہ موضوع کو برتنے والے شاعر کے لیے اس طرح کے اشعار ایک رسمی اور گھسی پٹی بات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ان قارئین کے لیے جو ادب کی تنگ حدود کے اندر ہی رہنے کو ترجیح دیتے ہیں اس نظم کی حیثیت بھی وہی رہتی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے لیکن شاعری اور بالعموم ادب میں غیر ادبی امور کا بھی ایک اہم کردار ہوتا ہے۔ سبھی جانتے ہیں کہ "سرخ سویرا" کی اشاعت سے قبل مخدوم محی الدّین اپنی عمر کے کئی سال انقلابی جد و جہد کے لیے وقف کر چکے تھے۔ اور جب دوسری عالمی جنگ کے آغاز کے ساتھ ہندوستانی محبّانِ وطن نے انگریزوں کو ہندوستان سے نکال باہر کرنے کی مہم شروع کی تو سبھی کمیونسٹوں کے ساتھ مخدوم نے بھی غیر قانونی حیثیت اختیار کر لی۔ مخدوم کے اہل و عیال کی ذمّہ داری مخدوم کے چچیرے بھائی نظام الدّین نے سنبھال لی۔

راج بہادر گوڑ لکھتے ہیں کہ مخدوم کے بچّے بھی نظام الدّین کو ابّا اور مخدوم کو، جن سے ان کی ملاقات شاذ و نادر ہی ہوتی تھی، چچا کہہ کر مخاطب کرتے تھے۔ بیوی اور بچوں سے اس طویل جدائی اور رخصت کے موقع پر ہی نظم "لمحۂ رخصت" لکھی گئی تھی۔ اس میں اس افسردگی کا احساس بھی ہے جو عشقیہ شاعری کے لیے محض ایک رسمی سی بات ہو کر رہ گئی تھی اور بناوٹ سے عاری وہ درد بھی ہے جب انسان اپنے سماجی فرض پر اپنے شخصی مفاد کو قربان کرتا ہے۔

اپنی ایک ابتدائی نظم "آسمانی لوریاں" میں مخدوم پہلی بار سماوی خیالی پیکروں کا سہارا لیتے ہیں۔

محنت و مشقت سے پُر، روزِ روشن ختم کے قریب ہے شام کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔ غروبِ آفتاب کے وقت شفق ایسے پھولی ہے گویا بامِ آسماں پر زعفرانی ساڑیاں پھیلا دی گئی ہوں۔ کچھ ہی وقت گزرا کہ شام بھی رات کو اپنی جگہ بٹھا کر رخصت ہو رہی ہے۔ چرخ پر تاروں میں کچھ سرگوشیاں ہو رہی ہیں۔ ستارے پردے سے نکل رہے ہیں، آسمان کے لاجوردی فرش پر مشتری، زہرہ کا رقص ہو رہا ہے۔ کہکشاں کا کرپٹہ زیبِ تن کیے ہوئے، لباسِ فاخرہ پہن کر نو عروسِ شب آ رہی ہے۔ کائنات کے کارچوبی شامیانے میں ہم آہنگی کا بول بالا ہے، جہاں بزمِ نشاط رچی ہے۔ ساز سے دلکش نغمے نکل رہے ہیں۔ مشتری اور زہرہ کے دوش بدوش گوپیوں کے گھیرے میں نیل تن کرشن رقص کر رہے ہیں۔ خاموشی کا راج ہے اور اس کا مطلب یہ ہے کہ فضائے سماوی حمدِ خداوندی کے سرمدی نغمات سے معمور ہے کیوں کہ رات کی مطلق خاموشی دراصل "نطقِ ربِّ ذوالمنن" ہے۔ تاہم فضائے سماوی کی اس موسیقی کا مقصود، بالآخر خدا کی ذات نہیں۔ اس کو سن کر فانی انسان یعنی اس غنائی نظم کے ہیرو کی آنکھیں میٹھی نیند سے بند ہوتی جاتی ہیں، سر جھکا جاتا ہے اور آسمانی لوریاں سنتے سنتے وہ چین کی نیند سو جاتا ہے۔ شاعر کے لیے دنیائے علوی اور دنیائے سفلی کے درمیان کوئی گہری حدِ فاصل نہیں ہے۔ انسان کے لیے خوب وہی ہے جو خدا کے لیے بھی خوب ہے۔ اس کے بعد کی لکھی ہوئی مخدوم کی نظموں کے ہیرو کے لیے بھی ایسی کوئی شئے تسلّی کے لیے کافی نہیں ہوگی جس سے خود خدا مطمئن نہ ہوتا ہو۔ شاعر کی نظروں میں انسان کی عظمت دیوتاؤں جیسی ہو جاتی ہے جو آسمان نشینوں سے نظریں ملا کر گفتگو کرتا ہے۔ وہ اپنی نظموں کے ہیرو کو محمدؐ اور عیسیٰؑ، کرشن اور گوتم، رام اور لچھمن کی صف میں کھڑا کرتا ہے (نظم "زلف چلیپا")۔

"انتظار" مخدوم کی ان چند غنائیہ نظموں میں سے ایک ہے جن کے لکھے جانے کی تاریخ نسبتہً قطعیت کے ساتھ متعیّن کی جا سکتی ہے۔ نظم ۱۹۴۱ء میں حیدرآباد میں منعقدہ ایک بڑے

مشاعرے کے لیے لکھی گئی۔ نظم مخدوم نے صرف مشاعرے ہی میں نہیں سنائی، وہ بارہا آل انڈیا ریڈیو سے نشر بھی کی گئی اور جلد ہی سارے ملک میں مشہور بھی ہو گئی۔ اس کو خصوصی مقبولیت نوجوانوں میں حاصل ہوئی جنھیں اس نظم میں شباب کی خوش بو، بے چینی اور تڑپ کا احساس ہوا۔ تاہم بنیادی طور سے اس کو بے پناہ مقبولیت مشرقی تہذیب کے حیرت انگیز مظہر، مشاعرے ہی کی بدولت حاصل ہوئی۔ عام طور سے لفظ "مشاعرہ" کا ترجمہ "شاعری کا مقابلہ" کیا جاتا ہے، جس سے اس کے اصل مفہوم کی وسعت ایک حد تک کم ہو جاتی ہے جب کہ مشاعرہ نہ صرف ایک محفلِ شعر ہے جہاں شعرا اپنا کلام سناتے ہیں، اس میں ایک حد تک ڈرامائی عنصر بھی شامل رہتا ہے، جس کے پیچیدہ مذہبی رسوم جیسے اپنے آداب ہوتے ہیں۔ جہاں نادر خیالی پیکروں، پڑھنے کے انداز، سر، شاعر کی آواز، روایات سے واقفیت کی نشان دہی کرنے والی برموقع تلمیحات غرض کہ سبھی کی اپنی قدر و قیمت ہوتی ہے۔ مشاعرہ نہ صرف تمام اسلامی ممالک کا ایک معروف ادارہ ہے بلکہ سب سے زیادہ اہمیت اس کو ہندوستان میں حاصل ہوئی ہے اور خاص بات یہ ہے کہ وہاں اس کی یہ اہمیت ابھی تک برقرار بھی ہے۔

سوویت شاعرہ زلفیہ نے ایک ہندوستانی مشاعرے میں شرکت کے بعد اس ملک کی ادبی زندگی کے اس بے مثال مظہر کی دل کشی کی ان الفاظ میں ستائش کی ہے:

مشرق میں مشاعرے کا بڑا اعزاز ہے
اس کے اشعار ہر سمت پھیل گئے
اور لبوں پر چہ میگوئیاں،
کس بارے میں؟ یہ تو آپ سمجھ ہی گئے ہوں گے۔

شاعروں کا میدانِ فکر آسمان ہے
جہاں ستارے روشن کر دیے گئے ہیں
امن کے حق میں الفاظ کا ہر ملک کے لیے
اب مفہوم بجا طور سے روشن ہو گیا ہے

مشاعروں کا میدانِ فکر وقت گزاری کے لیے نہیں ہے
یہ عزت و وقار کے لیے ان کا ناقابلِ تنسیخ حق ہے
تاکہ اس دنیا میں باطل کی مذمت اور حق کی ستائش کرتے ہوئے
پورے جوش کے ساتھ وہ خود اپنے وجود کی توثیق کر سکیں

محنت کش کی آواز کو ہمیشہ
شاعری کی آواز سے ہم آہنگ ہونے دو
سدا سے سچائی بے حجاب رہی ہے
اور اس کے اعزاز میں چاند تلے
اندیشوں میں گرفتار اس کرۂ ارض کو
بساطِ مشاعرہ بنا دو

نظم "انتظار" میں ہم دیکھتے ہیں کہ کس طرح مخدوم کی شعری تخلیقات کا رومانی رنگ دھیما ہوتا جا رہا ہے اور حقیقت پسندانہ نظریۂ حیات کو غلبہ حاصل ہونے لگا ہے۔ اگر ان کی ابتدائی نظموں میں مختلف اشعار کم و بیش خود مکتفی حیثیت اور مفہوم رکھتے تھے (جو شاید ایک دوسرے سے نسبتاً غیر متعلق ابیات پر مشتمل روایتی غزل کی طرف غیر ارادی جھکاؤ کا نتیجہ تھا) تو یہاں سبھی اشعار کے گہرے ربطِ باہمی اور موضوع کے منطقی ارتقا کا صاف پتا چلتا ہے۔ نظم کی نغمگی محبوبہ کے انتظار میں بے چین انسان کے جذبات سے بالکل ہم آہنگ ہے۔ اس نظم سے مخدوم کی شاعری اور اس وقت کے اردو کے مقبول ترین شاعر مجاز کی شعری تخلیقات کا فرق بھی صاف ظاہر ہوتا ہے۔ مجاز کے کلام میں زندگی کی مسرتوں کی سرمستی کا غلبہ ہے، شادمانی، لاابالی پن، سبک سری اور ایک حد تک بے فکراپن زیادہ ہے۔ مخدوم کے اشعار میں نغمہ ریز دل گرفتگی اور ایک حد تک مایوسی بھی ہے۔ یہ آہنگ مخدوم کے اشعار کو اس وقت کے فیض احمد فیض کے کلام سے قریب تر کرتا ہے۔ "دلِ مضطرب"، "غم خانہ"، "دیدۂ نمناک"۔ ان الفاظ سے محبوب کی آمد کے منتظر غنائی نظم کے ہیرو کی افسردگی کا اندازہ ہوتا ہے:

رات بھر دیدۂ نمناک میں لہراتے رہے
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

خوش تھے ہم اپنی تمناؤں کا خواب آئے گا
اپنا ارمان برافگندہ نقاب آئے گا

نظریں نیچی کیے شرمائے ہوئے آئے گا
کاکلیں چہرے پہ بکھرائے ہوئے آئے گا

آگئی تھی دلِ مضطر میں شکیبائی سی
بج رہی تھی مرے غم خانے میں شہنائی سی

پتّیاں کھڑکیں تو سمجھا کہ لو آپ آہی گئے
سجدے مسرور کہ مسجود کو ہم پاہی گئے

شب کے جاگے ہوئے تاروں کو بھی نیند آنے لگی
آپ کے آنے کی اک آس تھی اب جانے لگی

صبح نے سیج سے اٹھتے ہوئے لی انگڑائی
او صبا تو بھی جو آئی تو اکیلی آئی

میرے محبوب مری نیند اڑانے والے
میرے مسجود مری روح پہ چھانے والے

آبھی جانا کہ مرے سجدوں کا ارماں نکلے
آبھی جانا ترے قدموں پہ مری جاں نکلے

نظم "یاد ہے" پر گزشتہ محبّت کی غم انگیز یادوں کی چھاپ نمایاں ہے۔ نظم "برسات" تنہائی سے چھٹکارا پانے، یارانِ ہمدم کی جانب اور زندگی کی ان لذّتوں کی طرف، جن سے نظم کا ہیرو محروم ہے، لوٹنے کی آرزو سے مملو ہے۔ نظم کے عنوان سے جو اشارہ ملتا ہے اس کے برخلاف یہاں مناظرِ قدرت کی تصویر کشی نہیں کی گئی ہے۔ یہاں گہری سوچ ہے۔ اس بارے میں کہ کونسا راستہ منتخب کرنا چاہیے: صرف مقصد کے حصول کے لیے وقف رہبانیت کا راستہ یا زندگی کی مسرّتوں سے معمور وہ راستہ جس کا "بے شغلِ مئے و محبوب" تصوّر بھی نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر ان مسرّتوں کو مسترد کیے بغیر، اولیت اس فرض کی ادائگی کو دیتا ہے جس کو نباہنے کی ذمّہ داری اس نے اپنی مرضی سے قبول کی تھی، اس اعلیٰ مقصد کی تکمیل کو دیتا ہے جس کو اس نے اپنے لیے خود منتخب کیا تھا۔ ایک بار اس نے اپنے لیے جو راستہ چنا تھا اس پر وہ ثابت قدم رہتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح سے زندگی میں ایک بار سپاہی حلف وفاداری اٹھاتا ہے اور آخری سانس تک کوئی اس کو اس حلف سے منحرف نہیں کر سکتا۔

مخدوم محی الدّین کے شعری مجموعے "سرخ سویرا" نے ان کو نہ صرف اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی کے ممتاز اردو شاعروں کی صف میں مستقل مقام دلایا بلکہ اس دور کی ہندوستانی ترقی پسند شاعری کے ایک قابلِ ذکر واقعے کی بھی حیثیت اختیار کرلی۔ اس کی اشاعت سے ایک طرح سے اس گرماگرم بحث کے تصفیے میں مدد ملی جو اس بارے میں چلی آرہی تھی کہ اردو شاعری میں اقبال اور ان کی پیڑھی کے شعرا کی قائم مقامی کون کرسکتا ہے۔ معلوم ہوا کہ نوجوان شعرا فیض احمد فیض (جن کا پہلا مجموعہ کلام "نقشِ فریادی" ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا)، مخدوم محی الدّین، علی سردار جعفری (مجموعۂ کلام "پرواز" ۱۹۴۳ء) جن کو اگلی دہائیوں کے دوران اردو شاعری کے ارتقا کی بنیادی سمت کا تعیّن کرنا تھا، اپنے پیش روؤں کی روایات کو آگے بڑھانے والے اور بیک وقت ان کی از سرِنو، بنیادی طور سے تجدید کرنے والے بھی تھے۔ "سرخ سویرا" کی نظموں میں بغیر کسی دقّت کے ایسی خصوصیات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے جو مخدوم کے کلام کو ان کے پیش روؤں کی شعری تخلیقات کے قریب لاتی ہیں (اقبال کے علاوہ یہاں "شاعرِ انقلاب" جوش ملیح آبادی کا نام لینا بھی مناسب ہوگا) ساتھ ہی ساتھ مخدوم کی نظموں سے ہم نوائی ایک حد تک ان کے نسبتاً کم عمر ہم عصروں کی شعری تخلیقات میں بھی دیکھی جاسکتی ہے جن میں سب سے پہلے ادبی رسالے "صبا" کے دیرینہ مدیر سلیمان اریب کا نام لینا مناسب ہوگا جو حیدرآباد میں جمہوریت پسند دانش وروں ادیبوں اور شاعروں کو متحد کرنے کی کوششوں میں مخدوم محی الدّین کے قریب ترین رفقائے کار میں شامل تھے۔

"سرخ سویرا" کو ایک بہت ہی ممتاز شعری مجموعہ کہا جاسکتا ہے جس کی تخلیق ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں کی تحریک کے اوّلین دور میں ہوئی، یعنی ہندوستانی عوام کی آزادی کے حصول میں کامیابی اور نوآبادیاتی جبر سے گلوخلاصی سے قبل کے سالوں میں۔ آزادیِ وطن کی دیرینہ جدوجہد کی فتح مندانہ تکمیل کے نتیجے میں برّصغیر ہندوستان کی سماجی اور سیاسی صورت حال میں بنیادی تبدیلیاں آئیں اور ملک میں سیاسی طاقتوں کی تحلیل اور تقسیم عمل میں آئی اور اس کا ترقی پسند ادیبوں کی تحریک اور فرداً فرداً ادیبوں کی تخلیقات پر اثر پڑنا لازمی تھا۔ مخدوم محی الدّین کے جہانِ شعر کی از سرِنو تعمیر خاص طور سے ان کے دوسرے شعری مجموعے "گل تر" کی اشاعت کے بعد نمایاں طور سے واضح ہوجاتی ہے لیکن اس مجموعے کا تجزیہ شروع کرنے سے پہلے اس دور میں مخدوم کی سیاسی سرگرمیوں، ملک اور خاص طور سے ریاستِ حیدرآباد کی صورتِ حال کے بارے میں چند الفاظ مناسب ہوں کیوں کہ شاعر کی حیات اور تخلیقات کے بہت سارے امور کی تعیین ان ہی عوامل سے ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ خود مخدوم کی سرگرمیوں نے ریاست آندھرا کی سماجی اور تہذیبی زندگی پر اپنا اثر ڈالا۔

تلنگانے کا رزمیہ

جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے دوسری عالمی جنگ کے سال ہندوستانی محبّان وطن اور خصوصاً ملک کے کمیونسٹوں کی کڑی آزمائش کے سال ثابت ہوئے۔ ایک طرف فسطائی ریاستوں کے ایک بلاک کی تشکیل عمل میں آئی جس کی فتح تمام امن پسند طاقتوں کے خلاف ایک کاری ضرب سے کم نہ ہوتی۔ دوسری طرف جنگ میں برطانیہ کی شکست کی بدولت نوآبادیاتی جبر سے ہندوستان کی فوری گلوخلاصی کی موہوم سی امید بھی بندھتی تھی ہندوستان کی آزادی کی جدوجہد میں مشغول محبّان وطن کی صفوں میں استعماری جنگ کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کے تعلق سے گرماگرم مباحثوں سے انتشار کی کیفیت پائی جاتی تھی۔ لیکن ہٹلر کی سرکردگی میں جوں ہی جرمنی نے سوویت یونین پر حملہ کیا، ہندوستانی ترقی پسند حلقے دوٹوک اپنالائحۂ عمل منتخب کرنے پر مجبور ہوگئے۔ انھوں نے طے کرلیا کہ مخالف ہٹلر اتحادی طاقتوں کی حمایت میں سرگرمی سے کام کرنے کا وقت آگیا ہے۔

جیسا کہ راج بہادر گوڑ ذکر کرتے ہیں، مخدوم برطانوی حکّام پر جنگی کارروائیوں میں ناکافی سرگرمی دکھانے اور ہندوستان کو آزادی دینے کے فیصلے میں لیت ولعل سے کام لینے پر کڑی تنقید کرتے تھے۔ وائسرائے ہند لارڈ لنلتھگو پر ۱۹۴۳ء میں ایسی ہی ایک تقریر کی پاداش میں مخدوم کی گرفتاری عمل میں آئی۔ عدالت نے ان پر دوسو پچاس روپے جرمانہ اور بصورتِ عدم ادائیگی تین ماہ کی قید کا حکم صادر کیا۔

راج بہادر گوڑ تصدیق کرتے ہیں کہ اس وقت حیدرآباد کی کمیونسٹ پارٹی کے پاس جرمانے کی ادائیگی کے لیے وسائل موجود تھے لیکن سیاسی وجوہ اور محض صورتِ حال کے تقاضے کے مدِّنظر یہ طے کیا گیا کہ بہتر ہے کہ مخدوم جیل جائیں. جہاں اس وقت ریاست میں تحریکِ نافرمانی کے ممتاز رہنما سوامی رامانند تیرتھ، اچیوت راؤ دیشپانڈے، ہیروی چند چودھری، آر ایس دیوان بھی زیرِ حراست تھے۔

زیرِ حراست افراد کے لیے جیل میں حالات بہت تکلیف دہ تھے۔ جیل کے مہتمم بے رحمی کے لیے مشہور ایک خان بہادر تھے جو بڑے فخر کے ساتھ کہا کرتے تھے کہ خود جواہر لعل نہرو ان کے جیل میں قید کاٹ چکے ہیں۔ قیدیوں کو کھانا آدھا پیٹ ہی کھانے کو

ملتا تھا کیوں کہ ٹھیکیدار، جیل کے لیے سڑی گلی ترکاریاں مہیا کرتے تھے۔ کھانے کے لیے باورچی خانے سے جو تھوڑا بہت اُبلا چاول ملتا تھا اس میں ریت اور کنکر کی آمیزش رہتی تھی اور کبھی کیڑے بھی برآمد ہوجاتے تھے۔ ایک دفعہ مخدوم کو کھانے میں پکا ہوا بچھو بھی ملا۔ ہمیشہ اپنے اوسان بجار کھنے والے مخدوم نے خان بہادر سے کہا کہ تحریکِ نافرمانی میں حصّہ لینے والے سبھی لوگ صرف ترکاری پر گزارا کرنے والے ہیں اس لیے درخواست ہے کہ آئندہ سے ان کی گوشت سے ضیافت نہ کی جائے۔

جیل کے اپنے ساتھیوں کو اخلاقی طور سے سہارا دیتے ہوئے مخدوم محی الدّین ان کو کمیونسٹ پارٹی کا نقطۂ نظر سمجھانے کا اہم کام انجام دیتے ہیں اور ملک کی آزادی کے بعد درپیش آنے والی جدّوجہد میں ان ممتاز کانگریسیوں کی تائید حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جیل سے چھوٹنے کے بعد مخدوم نے خود کو ٹریڈ یونینوں کے کام کے لیے کلیتہً وقف کردیا۔ وہ ریلوے مزدوروں کی ٹریڈ یونین کے نائب صدر اور محکمۂ برقی کے ملازمین، کپڑا ملوں کے ملازمین، ملازمینِ بلدیہ، شاہ آباد سمنٹ کارخانے کے مزدوروں کی ٹریڈ یونین اور دوسری کئی ٹریڈ یونینوں کے صدر تھے۔ شیش گیری راؤ کے ساتھ سنگارینی میں واقع کوئلے کی کانوں کے کان کنوں کی ٹریڈ یونین کی تنظیم کی۔ ٹریڈ یونینوں میں کام کرنے والے پارٹی کارکن کی معمولی سی تنخواہ سے صرف آدھا پیٹ ہی کام چلایا جاسکتا تھا۔ دن رات جاری رہنے والی اور جسمانی طور سے تھکا دینے والی مصروفیت کے سبب اس دور میں مخدوم شاعری سے تقریباً بے تعلّق ہوگئے تھے۔ اس دور کی واحد نظم " بنگال۔ ۱۹۴۲۔ ۱۹۴۳ء کے اس جان لیوا قحط کے بارے میں ہے جو ہندوستان کے اس صوبے میں پھوٹ پڑا تھا۔ ملک کے متعدّد ادیب اور شاعر، مختلف زبانوں میں اس قحط اور اس کے اسباب کے بارے میں لکھ رہے تھے۔ بھوانی بھٹّاچاریہ کے ناول " بھوک "، خواجہ احمد عباس کے ناول " کل ہمارا ہے "اور کرشن چندر کی کہانی " ان داتا " کی طرف اشارہ کرنا کافی ہوگا۔

مخدوم کی اس نظم میں ان عظیم بنگالی عوام کے المیے کا درد بھی ہے جنھوں نے ہندوستان کو بے شمار مفکّر، شاعر، جنگِ آزادیِ وطن کے مجاہد دیے، اس میں ملک کی تاریخ میں بنگال کے خصوصی کردار کا اعتراف بھی ہے (وہ درِ ہندوستان) اور وہاں کے

باشندوں کی اس خطرے کے سامنے پامردی کی ستائش بھی ہے جو انھیں صوبے کی دہلیز پر کھڑے ہوئے جاپانی حملہ آوروں کی طرف سے درپیش تھا۔ اور اہم بات یہ ہے کہ اس نظم میں سبھی عوام کو کسی مذہب یا سیاسی جماعت سے تعلّق کا خیال کیے بغیر متّحد ہونے کی دعوت دی گئی ہے (اس خیال کا اظہار نظم میں پانچ بار دہرائے جانے والے چار مصرعوں میں کیا گیا ہے)

ایک ہوکر دشمنوں پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھرپور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم

وہ درِ ہندوستاں وہ سحر و نغمہ کا دیار
دیدنی ہے آج اس کی ناتوانی کی بہار
بھوک کا بیماریوں کا بم کے گولوں کا شکار
پیٹھ میں جاپان کا خنجر تو سر پر سود خوار

ایک ہوکر دشمنوں پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھرپور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم

قبر کے روزن سے اپنا سر نکالا موت نے
بے سہارا جان کر مارا ہے بھالا موت نے
خاندانوں کو بنا ڈالا نوالا موت نے
شیر خواروں کو چباکر تھوک ڈالا موت نے

ایک ہوکر دشمنوں پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھرپور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم

امّتِ مرحوم ہو یا ملّتِ زنّار دار
ان کے فاقوں کی نہ گنتی ہے نہ لاشوں کا شمار

مردوزن شیخ و برہمن سب قطار اندر قطار
آہ سوکھی چھاتیوں کی چیخ ، بچّوں کی پکار

ایک ہوکر دشمنوں پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھرپور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم

آج اپنا گھر عدو کی رہ گزر ہی کیوں نہ ہو
ہم بڑھے جائیں گے رستہ پُر خطر ہی کیوں نہ ہو
ہم لڑے جائیں گے دشمن بد گہر ہی کیوں نہ ہو
اپنی وردی خاک و خوں میں تربتر ہی کیوں نہ ہو

ایک ہوکر دشمنوں پر وار کرسکتے ہیں ہم
خون کا بھرپور دریا پار کرسکتے ہیں ہم
کانگریس کو لیگ کو بیدار کرسکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کرسکتے ہیں ہم

جنگ کے دوران ہندوستان میں بہت سے اہم واقعات پیش آئے لیکن مخدوم کی شعری تخلیقات میں ان کا عکس نہیں دکھائی دیتا۔ بظاہر سماجی اور سیاسی کاموں کی بھاری ذمّہ داریوں کی وجہ سے شاعری اور ادبی مشاغل کے لیے فرصت ہی نہیں ملتی تھی مگر طویل خاموشی کا کیا یہی ایک سبب تھا؟ میرا خیال ہے کہ اس کی توضیح کی طرف کچھ پیش رفت مخدوم محی الدّین کی اس صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی کی شاعری کے تجزیے سے ہو سکتی ہے۔

دوسری عالمی جنگ کے اختتام سے ہندوستانی عوام کی آزادی اور جمہوریت کے لیے جدّوجہد میں اور تیزی آگئی۔ وہ آندھرا مہاسبھا،، نے جو اس وقت کمیونسٹ پارٹی کے زیرِ اثر تھی، تلنگانے کے کسانوں کی ازخود شروع ہونے والی بغاوت کی رہنمائی کی ذمّہ داری سنبھال لی۔

تلنگانے کے دیہاتوں میں بغاوت، جنگ کے دوران ہی بھڑک اٹھی تھی۔ حد سے زیادہ کم قیمت پر کسانوں سے اناج کی جبری خرید وہ آخری قطرہ ثابت ہوئی جس نے عوام کے پیمانہ صبر کو چھلکنے پر مجبور کردیا۔ تاہم تلنگانے میں جہاں وسیع و عریض علاقے بڑے زمین داروں کی ملکیت میں تھے، عوام کی ناراضگی کی دیگر متعدّد وجوہات بھی تھیں۔ تلنگانے کی آبادی، جو اس وقت

تقریباً اسّی لاکھ تھی، بیش تر تلگو بولنے والے ہندومت کے پیروؤں پر مشتمل تھی، اور ریاستِ حیدرآباد کے فرماں روا مسلمان تھے۔ علاقے کے باشندوں کی زبان تلگو تھی اور دفتری کاروبار اردو میں ہوتا تھا۔ سارے ہندوستان میں، ناقص شکل ہی میں سہی، مگر قوانینِ محنت نافذ تھے، مگر اس ریاست میں تمام امور کا انحصار نظام، نوابوں، جاگیرداروں اور دیشمکھوں کی مرضی اور رحم و کرم پر تھا۔

بغاوت جو ضلع نلگنڈہ کے قصبے سرایپیٹ اور آس پاس کے دیہاتوں میں شروع ہوئی اور ابتدا میں مقامی نوعیت کی تھی، پولیس کے ہاتھوں کسان تحریک کے ایک کمیونسٹ رہنما کمریا کے قتل کے بعد ایک حیرت انگیز حد تک بڑے پیمانے کی تحریک میں تبدیل ہوگئی۔ کمریا کی ارتھی کے پرامن جلوس پر پولیس اور رجعت پسند مجلسِ اتحادالمسلمین کی قائم کردہ عسکری تنظیم رضاکاروں کے ایک جتھے نے حملہ کر دیا۔ حملہ آوروں کو پسپا کر دیا گیا اور رضاکاروں اور پولیس والوں نے مقامی زمین دار کی گڑھی میں پناہ لی۔ سرایپیٹ اور آس پاس کے دیہاتوں پر باغیوں کا قبضہ ہوگیا۔ نظام کی جمعیت اور زمین داروں کے رضاکارانہ بنیاد پر اکٹھا کیے ہوئے آدمیوں کی کارروائیوں کے جواب میں خود حفاظتی جتھوں کی تنظیم کی گئی اور مقامی حکّام کو نکال باہر کیا گیا۔ کسانوں نے دستاویزات پر قبضہ کرنا اور قرض کے تمسّکات کو نذرِ آتش کرنا شروع کیا۔ گاؤں کا نظم ونسق سنبھالنے کے لیے کسانوں پر مشتمل پنچایتوں کی تشکیل عمل میں آئی۔ بغاوت پھیلتی ہی گئی اور ۱۹۴۸ء تک تقریباً پچاس لاکھ افراد کی آبادی پر مشتمل دو ہزار پانسو سے زاید گاؤں اس کے دائرۂ اثر میں آچکے تھے۔ اضلاع نلگنڈہ اور ورنگل عملی طور سے باغی کسانوں کے قبضے میں آچکے تھے۔ جاگیرداروں اور زمین داروں کی زمینیں بے زمین کسانوں میں تقسیم کی گئیں۔ رفتہ رفتہ عوام کی حکومت مستحکم ہورہی تھی، عوامی عدالتیں کام کر رہی تھیں، خود حفاظتی دستے روز بروز مزید منظّم ہورہے تھے اور ان کی عسکری صلاحیت میں اضافہ ہورہا تھا۔

تلنگانے میں کسانوں کی انقلابی تحریک ہندوستان گیر جدّوجہد آزادی کے فیصلہ کن مرحلے کے پس منظر میں فروغ پا رہی تھی۔ لارڈ مونٹ بیٹن کے منصوبے کے مطابق ۱۵/ اگست ۱۹۴۷ء سے ہندوستان کو برطانوی دولتِ مشترکہ کی ایک ڈومینین کی حیثیت ملنے والی تھی اور ملک کی تقسیم کے منصوبے کا خالق خود اس نئی ڈومینین کا پہلا گورنر جنرل بننے والا تھا۔ اس منصوبے کی قابلِ ذکر خصوصیت یہ تھی کہ ہندوستانی والیانِ ریاست کو اس امر کے فیصلے کا اختیار دیا گیا تھا کہ وہ یا تو انڈین یونین اور پاکستان، ان دو ڈومینینوں میں سے کسی ایک سے اپنی ریاست کا الحاق کریں

یا برطانیہ سے اپنے سابقہ تعلّقات برقرار رکھیں۔ نظام حیدرآباد نے اپنے "خود مختار" برقرار رہنے کا اعلان کیا اور اس امر میں ان کی چرچل نے جوش و خروش کے ساتھ حمایت کی۔ ولایت کے استعماریت پسند حلقے بڑی دیسی ریاستوں کی نام نہاد خود مختاری کی برقراری کے لیے ہر ممکنہ ہمّت افزائی کر رہے تھے تاکہ موقع ملنے پر ان کو آزاد ہندوستان کو ڈرانے دھمکانے کے کام میں لایا جاسکے۔ ہندوستان کی حکومت مصالحت کا راستہ اختیار کرنے کے لیے مجبور ہوگئی اور نومبر ۱۹۴۷ء میں اس نے نظام حیدرآباد کے ساتھ ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے یہ طے پایا کہ ریاست کا سابقہ موقف مزید ایک سال کے لیے برقرار رہے گا۔ ظاہر ہے کہ نظام کا خیال تھا کہ اس عرصے میں تلنگانے میں بھڑکتے ہوئے بغاوت کے شعلوں کو بجھانا اور اپنے اقتدار کو مستحکم کرنا ممکن ہوگا۔ نظام کی افواج اور پولیس اور رضاکاروں کے جتھوں کی تعزیری مہم بے رحمی میں اپنی مثال آپ تھی۔ بے شمار گاؤں جلا دیے گئے، ہزاروں گھر ڈھائے گئے اور پانسو سے زیادہ افراد ہلاک ہوئے۔ ہزاروں لوگوں کو گرفتار کرکے جیلوں میں بھر دیا گیا۔ پھر بھی بغاوت جاری رہی۔ ریاست کے بہت سے علاقوں میں نظام کے اقتدار کا خاتمہ ہوگیا۔

یہاں ایک خصوصیت کا ذکر مناسب ہوگا۔ آزاد علاقوں میں اصولی طور سے جداگانہ حکومت کے اداروں، عدالتوں اور عوامی ملیشیا کا قیام بالکل فطری امر تھا۔ ان علاقوں میں لازمی مفت ابتدائی تعلیم کا نفاذ البتہ ایک ایسی جدّت تھی جس کی اس سے قبل کوئی مثال نہیں ملتی۔ ایک ان پڑھ، ستم زدہ علاقے میں عام خواندگی کی طرف ایک بے نظیر جست لگائی گئی۔ وہاں کے باشندے جدید تہذیب سے روشناس ہونے لگے۔ یہ بغاوت کے رہنماؤں کی دوراندیشی کا ثبوت تھا، جن میں مخدوم محی الدین کو ایک نمایاں مقام حاصل تھا۔ بغاوت کے دوران باغیوں کو اسلحہ کی فراہمی کے ذمّہ دار اور ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی آندھرا پردیش کی ریاستی کمیٹی کے موجودہ سکریٹری، کے ایل مہندرا کے بیان کے مطابق باغیوں میں بنیادی طور پر سیاسی کاموں کی دیکھ ریکھ کرنے والے مخدوم کو اسکولوں کے انتظام اور آزاد علاقوں میں عوام کے لیے تہذیبی کام کے انصرام کی ذمّہ داری بھی سونپی گئی تھی۔

۱۳/ ستمبر ۱۹۴۸ء کو ریاست میں ہندوستانی افواج کے قیامِ امن کی غرض سے بلامزاحمت داخلے کے بارے میں دیے گئے الٹی میٹم کو جب نظام نے مسترد کر دیا تو انڈین یونین کی فوجوں نے ریاست کے علاقے کو اپنے قبضے میں لے لیا۔ نظام اپنی قلم رو کے ہندوستان میں الحاق پر مجبور ہوگئے۔ رضاکاروں کے قائد یا بقول دیگر "رضاکاروں کے فیلڈ مارشل"، سیّد محمّد قاسم رضوی

کے بلند بانگ بیانات بھی دھرے کے دھرے رہ گئے جنھوں نے دہلی کے لال قلعے پر ہندوستانی ترنگے کی بجائے اعلیٰ حضرت آصف جاہ عثمان علی پاشا کا پرچم لہرانے کی دھمکی دی تھی۔ قاسم رضوی کے ہیجانی نعرے ایک طرف تھے تو دوسری طرف سردار ولبھ بھائی پٹیل کی پُراعتماد تقریر تھی کہ ”وہ ہندوستان کی چھاتی کے اس پھوڑے“ یعنی علاحدہ ریاستِ حیدرآباد کو ختم کرنے کا وقت آگیا ہے۔

ہندوستان میں الحاق کے بعد حیدرآباد میں بعض اصلاحات کے نفاذ، زیادہ بنیادی تبدیلیوں کی توقع، کئی سال تک مسلح تصادم میں الجھے ہوئے عوام کی تھکن، ان تمام عوامل کے نتیجے کے طور پر بغاوت کی آگ رفتہ رفتہ ٹھنڈی ہوتی گئی، حالاں کہ اس کا سلسلہ نومبر ۱۹۵۱ء تک چلا۔ لیکن اس صدی کی پانچویں دہائی کے آخر ہی میں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی قیادت میں تلنگانے کے واقعات کے تعلق سے اختلافِ آرا شروع ہوچکا تھا۔ کمیونسٹ پارٹی کے ممتاز کارکن رندیوے، سندریا وغیرہ مسلح جدوجہد کو جاری رکھنے پر مُصر تھے۔ جیسا کہ راج بہادر گوڑ توثیق کرتے ہیں وہ خود اور مخدوم محی الدّین کلیتہً رندیوے کے نقطۂ نظر کے حامی تھے جس کا لبِّ لباب یہ تھا کہ کمیونسٹوں اور ان کی قیادت میں عوام النّاس کو اپنی تمام تر طاقت چین کے نمونے پر آزاد علاقوں کے قیام پر صرف کرنی چاہیے، شہروں میں اپنے کام کو فی الوقت چھوڑ کر اپنے حمایتیوں کو پہاڑی علاقوں میں اکٹھا کرنا چاہیے جہاں سے بعد میں شہروں پر پیش قدمی کی جاسکتی ہے اور ان کو ”آزاد“ کروایا جاسکتا ہے۔ سال ہا سال قبل غیر قانونی حیثیت اختیار کرنے والے کسان تحریک کے یہ رہنما دور افتادہ گاؤں میں روپوش رہتے اور کبھی کبھی تو ریاست کی سرزمین چھوڑنے پر بھی مجبور ہوجاتے تھے۔

ان واقعات میں حصّہ لینے والوں کے بیان کے مطابق، جن میں سے کئی ایک سے کتاب ہٰذا کے مصنّف کو حیدرآباد میں گفتگو کا موقع ملا ہے، ایک ایسے زمانے میں جب کہ مخبری کے کام پر نہ صرف ریاست کا پورا پولیس کا عملہ، بلکہ امیر زمین داروں کی خدمت بجالانے والے متعدد جاسوس بھی متعیّن کر دیے گئے ہوں، بغاوت کے قائدین کو خفیہ جدّوجہد میں مہارت آسانی سے حاصل نہیں ہوئی۔

ایک بار مخدوم محی الدّین کو اپنے بعض رفقاءِ کار کے ساتھ آندھرا علاقے کے ایک گاؤں کے ایک بھروسے کے گھر میں پناہ لینی پڑی، جس کے بارے میں اب تک کسی قسم کا کوئی شک و شبہ نہیں تھا۔ مخدوم اور اسی طرح حیدرآباد کے باشندوں کی اکثریت جن کی مادری زبان اردو تھی، تلگو

سمجھتے تو تھے، لیکن اس زبان میں ٹھیک سے بات چیت نہیں کرسکتے تھے۔ اس وجہ سے مقامی رفقاءِ کار نے ان کو گاؤں کے باشندوں سے گفتگو چھیڑنے کا مشورہ نہیں دیا تھا۔ مخدوم کے بارے میں ایک کہانی گھڑلی گئی تھی کہ وہ انھیں کے ساتھ روپوش راجیشور راؤ کے دماغی حیثیت سے ایک حد تک معذور بڑے بھائی ہیں۔ قریبی دکان کا مالک جہاں مخدوم کبھی کبھی سگریٹ خریدنے جایا کرتے تھے اس کہانی سے واقف تھا اور اس بات کو سچ مانتا تھا (یا کم از کم ایسا دکھاوا کرتا تھا) کہ مخدوم ہندو کاشت کاروں کی ذات ویلما سے تعلق رکھتے ہیں۔

ایک دفعہ مخدوم کو سگریٹ کی دکان کے پاس لوگوں کا ایک بڑا گروہ ملا جو پارٹی ریڈی کے زیرِ قیادت باغیوں کے ایک جتھے کی، رضاکاروں کے جتھوں کے خلاف کامیاب کارروائیوں کے بارے میں گرما گرمی سے بحث کر رہے تھے۔ ان آدمیوں میں سے ایک نے مخدوم سے ان کا نام دریافت کیا۔ انھوں نے جواب دیا کہ میرا نام مادھو ہے۔ ہندو نام سے، دریافت کرنے والوں کی ایک گونہ تشفی ہوگئی۔ ذات کے بارے میں دریافت کرنے پر مخدوم نے جواب دیا کہ وہ وملا ہیں (جب کہ کہنا چاہیے تھا ویلما)۔ سب ہنس پڑے اور ان کو گمان ہوا کہ یہ شخص دھوکا دے رہا ہے۔ اس موقع پر دکان دار آڑے آیا، اس نے بتایا کہ دراصل اس کی ذات ویلما ہے اور لوگوں کو سمجھایا بجھایا کہ یہ آدمی پوری طرح سے صحت مند نہیں ہے، دماغ پر تھوڑا سا اثر ہے۔

ایسے مواقع بارہا درپیش آئے جب معجزاتی طور سے مخدوم کا پردہ فاش ہوتے ہوتے رہ گیا۔ مستقل تناؤ کی زندگی، روپوش رہ کر کام کرنے کا کٹھن تجربہ، جاسوسوں کی چوکس نگاہوں سے اوجھل رہنے کی ضرورت، ان سب کا فطری نتیجہ یہ تھا کہ مخدوم کے پاس ادبی تخلیقات کے لیے نہ فرصت تھی اور نہ طاقت۔ مخدوم نے بغاوت کے بالکل ابتدائی دور میں صرف ایک نظم اسی موضوع پر لکھی مگر اس نظم کی گونج سارے تلنگانے اور بعد میں سارے ہندوستان میں عرصے تک سنائی دیتی رہی اور اس نے جنوبی ہندوستان کے اس علاقے کے اپنے حقوق کے لیے اٹھ کھڑے ہونے عوام کے ترانے کی حیثیت لے لی۔ نظم کا عنوان "تلنگانہ" ہی ہے۔

دیارِ ہند کا وہ راہبر تلنگانہ
بنا رہا ہے نئی اک سحر تلنگانہ
بلا رہا ہے بہ سمتِ دگر تلنگانہ
وہ انقلاب کا پیغام بر تلنگانہ

اماِم تشنہ لباں ، خضرِ رہِ آبِ حیات
اندھیری رات کے سینے میں مشعلوں کی برات
مراثبات ، مری کائنات ، میری حیات
سلام مہرِ بغاوت ، سلام ماہِ نجات

سیاہ رات جرائم پناہ ، ظلم بدوش
سیاہ رات میں بدکار مست اور مدہوش
سیاہ رات میں مقتول عصمتوں کا خروش
سیاہ رات میں باغی عوام برق بدوش

اٹھے ہیں تیغ بکف یوں بعد ہزار جلال
وہ کوہ و دشت کے فرزند کھیتیوں کے لال
چمک رہی ہے درانتی اچھل رہے ہیں کدال
بنانے قصرِ امارت شکستہ و پامال

لرز لرز کے گرنے سقف و بامِ زرداری
ہے پاش پاش نظامِ ہلاکو و زاری
پڑی ہے فرقِ مبارک پہ ضربتِ کاری
حضورِ آصفِ سابع پہ ہے غشی طاری

بدل رہی ہے یہ رنج و عذاب کی دنیا
ابھر رہی ہے نئے آفتاب کی دنیا
نئے عوام ، نئی آب و تاب کی دنیا
وہ رنگ و نور کی محفل ، شباب کی دنیا

سلام سرخ شہیدوں کی سرزمین سلام
سلام عزمِ بلند ، آہنی یقین سلام
مجاہدوں کی چمکتی ہوئی جبین سلام
دیارِ ہند کی محبوب ارضِ چمن سلام

تلنگانے کے کسانوں کی بغاوت نہ صرف نوآبادیاتی غلامی سے ہندوستان کی آزادی سے کچھ قبل اور اس کے بعد کے اوّلین کچھ برسوں کا ایک اہم تاریخی واقعہ تھا، اس نے ہندوستان کی متعدد

زبانوں اور خاص طور سے اردو اور تلگو کے ادب پر اپنا گہرا نقش بھی چھوڑا ہے۔ یہاں مخدوم سے معنون کرشن چندر کے ناولٹ ''وہ جب کھیت جاگے''، جیلانی بانو کے لاجواب افسانے ''وہ روشنی کا مینار''، اور متعدّد دیگر ہندوستانی شعرا کی نظموں کی طرف اشارہ کافی ہوگا۔ (''وہ جب کھیت جاگے'' سے سوویت قارئین واقف ہیں، روسی زبان میں یہ چار بار شائع ہوچکا ہے اور سوویت یونین کی متعدّد قوموں کی زبانوں میں بھی چھپ چکا ہے)۔

کرشن چندر کے ناولٹ کے ہیرو مقبول کا پروٹوٹائپ دراصل مخدوم محی الدّین ہیں جنھوں نے مقبول کی طرح غریب لوگوں میں تعلیم پھیلانے کا بڑے پیمانے پر کام کیا، کسانوں میں طبقاتی شعور کو بیدار کرنے میں اور ان کو اپنی انسانی عظمت اور ان بنیادی حقوق کے لیے جدّوجہد کا حوصلہ دلانے میں کامیابی حاصل کی جو ریاست کی حدود کے باہر محنت کشوں کو کب کے حاصل ہوچکے تھے۔

اپریل ۱۹۵۱ء میں راج گنڈہ کی پہاڑیوں میں راج بہادر گوڑ اور تحریک کے دوسرے متعدد قائدین گرفتار کرلیے گئے۔ مئی کے اوائل میں پولیس مخدوم کا سراغ لگانے اور ان کو گرفتار کرنے میں کامیاب ہوگئی۔ متعدّد کمیونسٹ ایک بار پھر حیدرآباد کی سنٹرل جیل میں پہنچ گئے۔ باغیوں کی بیش تر تعداد رفتہ رفتہ اس خیال کی طرف مائل ہورہی تھی کہ بدلے ہوئے حالات میں مسلّح جدوجہد اب اپنی افادیت کھوچکی ہے، اس کی شکست لازمی ہے اور یہ کہ اب محنت کش عوام کے درمیان کام کرنے کے لیے زیادہ موثّر طریقوں کو ڈھونڈھنا ازحد ضروری ہے۔

تاہم ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی قیادت میں اس وقت تنگ نظری اور پارٹی کے مقامی اور نچلی سطح کے کارکنوں کے خیالات کو اہمیت نہ دینے کے رجحانات کو غلبہ حاصل تھا۔ تلنگانہ تحریک کے تعلق سے پارٹی کو کونسا طریقہ کار اپنانا چاہیے، اس بارے میں نقاطِ نظر میں اختلاف تھا۔ حیدرآباد کی جیل میں قید بغاوت کے قائدین سے ملاقات کے لیے جیوتی باسو (بعد میں متوازی کمیونسٹ پارٹی کے رہنماؤں میں سے ایک اور ریاست مغربی بنگال کے وزیرِاعلیٰ)، مظفر احمد اور اے کے گوپالن آئے۔ ان میں سے بعض کے خیالات میں اسی وقت ظہور پذیر ہونے والی بائیں بازو کی کج روی کے باوجود یہ طے ہوا کہ ۱۹۵۲ء میں منعقد ہونے والے لوک سبھا کے پہلے انتخابات کے مدِّنظر ریاست میں پُرامن ماحول کے قیام اور انتخابات میں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی کامیابی کے لیے ہر ممکنہ کوشش کرنی چاہیے۔ جلد ہی کمیونسٹ پارٹی کی قیادت کے فیصلے کے مطابق تلنگانے میں مسلّح بغاوت کے خاتمے کا اعلان کردیا گیا۔

جنوری ۱۹۵۲ء میں مخدوم محی الدّین قید سے رہا ہوئے اور انھوں نے انتخابات میں سرگرمی سے حصّہ لیا۔ اس وقت وہ شہر کی ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کے قائد تھے اور انتخابات میں کمیونسٹ پارٹی کے امیدوار کی حیثیت سے کھڑے ہوئے تھے۔

مخدوم کو پارلیمنٹ کے ایوانِ زیریں کے لیے چناؤ میں اپنے حریف امیدوار کے مقابلے میں چند ووٹوں کے فرق سے شکست ہوئی۔ جلد ہی ضمنی انتخابات میں وہ آندھرا پردیش کی مجلسِ قانون ساز کے لیے نلگنڈے میں واقع حلقۂ حضور نگر سے منتخب کر لیے گئے۔ واضح رہے کہ یہ وہی علاقہ ہے جہاں حال تک باغی، نظام کی افواج سے برسرِ پیکار تھے اور جہاں بغاوت کے ایک قائد کی حیثیت سے مخدوم کا وقار بے حد بلند تھا۔ مخدوم کی اس زمانے میں مقبولیت کے بارے میں ۱۱/ جنوری ۱۹۵۲ء کو رسالہ "کراس روڈ" میں شائع ہونے والی ایک مختصر سی تحریر سے کچھ اندازہ ہوتا ہے۔ ہم اسے من و عن پیش کر رہے ہیں:

> " نلگنڈے میں انتخابی مہم کے سلسلے میں منعقدہ ایک جلسے میں، جہاں مخدوم محی الدّین (صدر کل حیدرآباد ٹریڈ یونین کانگریس) کو عوامی جمہوری محاذ کے امیدوار کی حیثیت سے کھڑا کیا گیا تھا، ۳۰ دسمبر ۱۹۵۱ء کو پچاس ہزار افراد اکٹھا ہوئے۔ دور افتادہ دیہات سے پھولوں سے سجی سجائی بیل گاڑیوں میں ہزاروں کسان جلسے میں شرکت کے لیے آئے۔ جیسے ہی مخدوم محی الدّین کی موٹر کار نلگنڈے میں داخل ہوئی عوام نے " مخدوم زندہ باد"، "کمیونسٹ پارٹی اور آندھرا مہاسبھا سے پابندی ہٹاؤ!" کے نعرے بلند کرتے ہوئے اس پر پھولوں کی بارش کر دی۔ پھر مختلف دیہاتوں کے نمائندہ کسانوں نے ان پھول مالاؤں کو جنھیں مخدوم کی موٹر کار پر فرطِ محبت میں آویزاں کیا گیا تھا گیارہ ہزار روپیہ میں نیلام کیا اور اس رقم کو عوامی جمہوری محاذ کے انتخابی فنڈ میں داخل کر دیا۔"

حیدرآباد جیل میں اپنی موجودگی کے دوران مخدوم نے اپنی مشہور نظم "قید" لکھی۔ کہتے ہیں کہ جب ان کا محبوب شاعر رہا ہوا جیل کے پھاٹک کے سامنے سڑک پر اس کے انتظار میں ہزاروں حیدرآبادی اکٹھا تھے۔ مخدوم نے اپنے استقبال کے لیے آئے ہوئے حیدرآباد کے ان شہریوں کو یہ نظم سنائی۔ انھوں نے ہمیشہ عوام کے ساتھ رہنے کے

خواہش مند اور ستم گروں کے خلاف نبرد آزما شاعر کی پُرجوش آواز سنی۔ لگتا تھا کہ نھا نھیں مارتے ہوئے اس مجمع کو سنائی دے رہا ہے کہ کس طرح ان کے محبوب شاعر اور قائد کا دل سڑک پر اکٹھا اور نظام کے ظلم، اور عوامی تحریکوں کے کچلنے کے لیے جاری کیے جانے والے فرمانوں کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے ہزاروں افراد کے دلوں کے ساتھ ہم آہنگی سے دھڑک رہا ہے۔ بعد میں مخدوم ذکر کرتے تھے کہ اس وقت وہ اس شاندار مظاہرے کا مشاہدہ کر رہے تھے اور سوچ رہے تھے کہ کوئی اندازہ نہیں لگا سکتا کہ صدیوں سے ان پر ظلم کرنے والوں سے متنفر ان برانگیختہ عوام کا پیمانۂ صبر کب لبریز ہو جائے گا۔ مستقبل میں درپیش آنے والے ان معرکوں کے انتظار، جس کے لیے عوام کسی لمحہ بھی پھر آمادہ ہو سکتے ہیں اور جیل کی تاریک کوٹھری میں تخلیق کی ہوئی اس نظم کے الفاظ کی ہم آہنگی قابلِ غور ہے:

قید ہے قید کی میعاد نہیں
جور ہے جور کی فریاد نہیں، داد نہیں
رات ہے رات کی خاموشی ہے، تنہائی ہے
دور محبس کی فصیلوں سے بہت دور کہیں
سینۂ شہر کی گہرائی سے گھنٹوں کی صدا آتی ہے
چونک جاتا ہے دماغ
جھلملا جاتی ہے انفاس کی لو
جاگ اٹھتی ہے مری شمعِ شبستانِ خیال
زندگانی کی اک اک بات کی یاد آتی ہے
شاہراہوں میں، گلی کوچوں میں انسانوں کی بھیڑ
ان کے مصروف قدم
ان کے ماتھے پہ تردّد کے نقوش
ان کی آنکھوں میں غمِ دوش اور اندیشۂ فردا کا خیال
سیکڑوں لاکھوں قدم
سیکڑوں لاکھوں عوام
سیکڑوں لاکھوں دھڑکتے ہوئے انسانوں کے دل
جورِ شاہی سے غمیں، جبرِ سیاست سے نڈھال

جانے کس موڑ پہ یہ دھن سے دھما کا ہو جائیں
سالہا سال کی افسردہ و مجبور جوانی کی امنگ
طوق و زنجیر سے لپٹی ہوئی سو جاتی ہے
کروٹیں لینے میں زنجیر کی جھنکار کا شور
خواب میں زیست کی شورش کا پتا دیتا ہے
مجھے غم ہے کہ مرا گنجِ گراں مایۂ عمر
نذرِ زنداں ہوا
نذرِ آزادیِ زندانِ وطن کیوں نہ ہوا

قید سے رہائی کے بعد مخدوم محی الدّین نے ریاست میں ٹریڈ یونین تحریک کی بحالی اور کل حیدرآباد ٹریڈ یونین کانگریس کے احیا کے لیے بہت کچھ کام کیا۔ موخرالذّکر نے اس وقت جب کہ اس کے سرگرم کارکن روپوش یا حراست میں تھے اپنی سرگرمیاں تقریباً بند کر دی تھیں۔ کل ہند ٹریڈ یونین کانگریس کے ایما پر ۱۹۵۳ء کے اوائل میں مخدوم محی الدّین کو عالمی ٹریڈ یونین فیڈریشن بھیج دیا گیا، جس کا مستقر اس وقت ویانا میں تھا۔ ویانا میں قیام کے دوران مخدوم محی الدّین کی سرگرمیوں کے بارے میں ہماری معلومات بہت محدود ہیں۔ تاہم عالمی ٹریڈ یونین فیڈریشن کے کام نے بلاشبہ ان کے دائرۂ نظر میں وسعت پیدا کی اور مخدوم کو عہدِ حاضر کے ممتاز سماجی اور سیاسی کارکنوں امن کے مجاہدوں، شاعروں، ادیبوں، فن کاروں اور اسکالروں اور مختلف سیاسی جماعتوں اور سماجی طبقات کے نمائندوں سے ملاقات کا موقع فراہم کیا۔ انھوں نے سوویٹ یونین، چین، مشرقی یورپ کے ممالک اور متعدد افریقی ممالک کا دورہ کیا۔ ۱۹۵۴ء میں مخدوم کل ہند ٹریڈ یونین کانگریس کے کلکتے میں منعقد ہونے والے اجلاس میں شرکت کے لیے ہندوستان واپس آئے۔ اجلاس میں انھیں کل ہند ٹریڈ یونین کانگریس کا سکریٹری منتخب کیا گیا۔ نئے فرائضِ منصبی نے مخدوم محی الدّین کو ریاست حیدرآباد کے مسائل سے جڑے رہنے کی پابندی سے آزاد کر کے سارے ہندوستان کے دورے کا موقع فراہم کیا۔ انھوں نے کانپور، احمد آباد، کیرالا کے متعدّد شہروں اور ملک کے دیگر بہت سے شہروں کا دورہ کیا، بیش تر ان شہروں کا جنھیں بڑے صنعتی مرکز کی حیثیت حاصل تھی اور جہاں ٹریڈ یونینوں کو منظم کرنے اور ان کو مزید فعّال بنانے کے مواقع تھے۔

۱۹۵۷ء میں مخدوم محی الدّین پھر ضلع میدک سے پارلیمنٹ کے لیے چناؤ میں امیدوار تھے مگر منتخب نہ ہو سکے۔ وہ ریاست کی مجلسِ قانون ساز کے لیے منتخب ہوئے اور وہاں اگست ۱۹۶۹ء میں اپنے انتقال تک کمیونسٹ اراکین اسمبلی کے قائد اور قائدِ حزبِ اختلاف کی حیثیت سے کارگزار رہے۔

اس صدی کی چھٹی دہائی مخدوم کی ادبی زندگی میں زیادہ بارآور نہیں تھی۔ کم از کم اس عرصے میں ان کی تخلیقات کے پیشِ نظر ایسا تاثر لازمی ہے۔ ۱۹۵۶ء سے اکّا دکّا نظمیں منظرِ عام پر آئیں اور کہیں ۱۹۶۱ء میں جا کر مخدوم کے کلام کا مختصر سا نیا مجموعہ "گلِ تر" شائع ہوا۔ اس کے مطالعے کے بعد قارئین اور مخدوم کی صلاحیتوں کے معترف سبھی لوگوں کو یہ اندازہ ہوا کہ شاعر کی تخلیقی سرگرمیوں میں کمی کا سبب صرف فرائضِ منصبی میں حد سے زیادہ مصروفیت نہیں ہے۔ داخلی نوعیت کی حد درجہ اہم اور بنیادی وجوہ بھی تھیں مثلاً تخلیقی مقاصد پر کی جانے والی وہ نہایت اہم نظرِ ثانی جس کا تعلق ملک میں سماجی اور سیاسی صورتِ حال کی تبدیلی سے بھی تھا، اس تجربے سے بھی جو وقت کے ساتھ شاعر کو حاصل ہوا تھا اور خود شاعری کی ماہیت، اس کے اغراض و مقاصد کے بارے میں گہرے غور و فکر سے بھی۔ اگلے باب میں ہم مخدوم محی الدّین کے تخلیقی اغراض و مقاصد میں تبدیلیوں اور نئے مجموعۂ کلام میں ان کے اثرات کا تجزیہ کریں گے۔

***

گلِ تر

تخلیقی عمل کی نوعیت کے بارے میں شاعر کے خیالات

نئے مجموعہ کلام کو طباعت کے لیے آراستہ کرتے وقت شاعر نے بطور تمہید ایک مختصر سے دیباچے کا اضافہ ضروری سمجھا۔ اختصار کے باوجود شاعر کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے یہ دیباچہ بے حد اہمیت کا حامل ہے۔

اس کے آغاز ہی میں شاعر کہتا ہے کہ قاری مصنّف کا برابر کے حقوق رکھنے والا ساجھی ہے کیوں کہ شعر پڑھنا ایسا ہی تخلیقی عمل ہے جیسا کہ شعر کہنا۔ اشعار مختلف معیّن حالات میں مختلف طور سے سمجھے جا سکتے ہیں اور اس کا انحصار قاری کی عام سوجھ بوجھ اور اس کی تہذیبی سطح پر ہوتا ہے اور ان متعیّن حقائق سے واقفیت پر جن سے متاثر ہو کر اشعار لکھے گئے۔

مرورِ زمانہ کے ساتھ، اشعار کی تخلیق کے عمل سے گزرتے ہوئے، شاعر کے خیالات میں بھی ارتقا ہوتا ہے۔ قاری ان تبدیلیوں کو نہ صرف تاڑتا ہے، بلکہ ہر بار اشعار میں مفہوم کے جدید پہلوؤں کو دریافت کرتا ہے، کیوں کہ اشعار بھی اس سیاق و سباق کی تبدیلی کے ساتھ جس میں وہ پیش کیے گئے ہیں ایک نئے مفہوم میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

مخدوم محی الدّین اس قیاس کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کے دیرینہ قارئین جب "گلِ تر" پڑھیں گے تو غالباً انھیں فوراً اس کی مختلف نوعیت کا احساس ہو گا اور ان کا ذہن نئے کلام کا "سرخ سویرا" کے جانے بوجھے اشعار سے مقابلہ بھی کرنے لگے گا۔

مصنّف خود نشان دہی کرتا ہے کہ نئے مجموعے کا کلام اپنی سج دھج اور نفسِ مضمون کے اعتبار سے "سرخ سویرا" کی نظموں سے مختلف ہے۔ ان میں جن حقائق کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ بالکل دوسرے ہیں۔ شاعرانہ استعارے اور کنائے شاعر کے ابتدائی کلام میں پائے جانے والے استعاروں اور کنایوں سے مختلف ہیں اور اس فرق کے نتیجے میں نئے کلام میں ہم کو قاری پر ایک دوسرے ہی ڈھنگ سے اثر انداز ہونے والی نئی خوبیاں

دکھائی دیتی ہیں۔

گویا کہ نقّادوں کی اس رائے کی پیش بینی کرتے ہوئے (اور اس نوعیت کے خیالات کا نئے مجموعۂ کلام کی اشاعت کے فوراً بعد بارہا اظہار بھی ہوا) کہ مخدوم شاعری میں اپنے آپ سے برگشتہ اور سابقہ طرزِ تحریر سے منحرف ہو گئے ہیں، مخدوم محی الدّین اس امر کا ادّعا کرتے ہیں کہ کسی بھی تخلیقی فن کار کے لیے ما سبق کے لوازمات، خیالی پیکروں، ہیئتوں اور خیالات کو گلے سے لگائے رکھنے کے برخلاف، ارتقا ایک فطری عمل ہے۔ فن کار کی عمر، اس کا تجربۂ حیات، اس تاریخی عہد کی نوعیت جس میں اس کی زندگی گزر رہی ہے، یہ تمام شخصی اور سماجی حقائق مصنّف پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اس کی تخلیقات کے ارتقا کی سمت متعیّن کرتے ہیں۔ تاہم ان تمام تبدیلیوں کے ساتھ اگر انسان دوستی اور جمالیاتی نصب العین اس کی تمام تخلیقات کی قدرِ مشترک ہیں تو یہ امر صرف فن کار کی جدّت پسندی کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہاں اپنے طرزِ تخلیق اور اپنے شاعرانہ عقیدے سے انحراف کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

مخدوم محی الدّین کہتے ہیں کہ شاعری زمان و مکاں کی پابند ہے یعنی اس عہد کی جس میں اس کی تخلیق ہوئی اور اس ماحول کی جس میں شاعر کو لکھنے کی تحریک ہوئی۔ اس کے باوجود سچّی شاعری بے زماں ہوتی ہے، وہ انسانی قلوب و اذہان کو اس وقت بھی متاثر کرے گی جب قارئین ان مخصوص واقعات کو جن سے شاعر کو لکھنے کی تحریک ہوئی تھی بھول چکے ہوں گے۔

شاعر اپنی عمر میں گویا کہ کئی عمریں گزارتا ہے۔ مرورِ زمانہ کے ساتھ معلومات میں اضافہ ہوتا ہے، شعور میں پختگی آتی ہے، احساسات اور جذبات بدلتے ہیں، تجزیاتی ہوتے ہیں۔ صرف انسانی کردار کی عمیق ترین خصوصیات، خلقی اوصاف یعنی جبلتیں برقرار اور غیر متبدّل رہتی ہیں۔

ان نقّادوں اور شاعروں سے مناظرہ کرتے ہوئے جو تخلیقی عمل کے غیر شعوری ہونے پر اصرار کرتے تھے، شاعرانہ وجدان کے الہامِ ربانی ہونے کے خیال کو آگے بڑھاتے تھے اور شاعر کے تخلیقی امکانات کو اس کے تجربۂ حیات اور ماحول کے اثرات سے بے تعلق بتاتے تھے، مخدوم محی الدّین، اس نظریے کی افضلیت پر زور دیتے ہیں کہ شاعر کا تخلیقی عمل سماجی قوتوں کا پابند ہوتا ہے۔ اگر انسان کو سماج سے الگ کر دیا جائے تو وہ قوّتِ گویائی سے محروم وحشی جانور بن کر رہ جائے گا، جو صرف اپنی جبلتوں پر زندہ رہتا

ہے۔ فن کی تخلیق اور تشکیل صرف معاشرے ہی میں ممکن ہے۔ فنونِ لطیفہ انفرادی اور اجتماعی تہذیبِ نفس کا موثر ذریعہ ہیں، جو انسان کو وحشت سے شرافت کی بلندیوں پر لے جاتے ہیں۔

شاعر لازمی طور سے اپنے معاشرے کی کشمکش اور تضادات سے دوچار ہوتا ہے۔ شاعر کی داخلی دنیا بھی سکون آشنا نہیں ہوتی۔ سبھی انسانوں کی طرح روحانی کرب و اضطراب کی بھٹّی میں اس کو بھی تپنا پڑتا ہے اور تارک الدّنیا سنیاسیوں اور فلسفیوں کا روحانی سکون اس کے نصیب میں نہیں۔ محبّت اور نفرت، خیر و شر، شہرت کی آرزو، سکون اور کنج عزلت کے پر فریب خواب، خوشی اور برہمی ان سب کا اظہار فن کار کے ذہن میں بڑی شدّت اور اغراق کے ساتھ ہوتا ہے۔

مخدوم محی الدّین کی یہ توضیحات نوجوان ٹیگور کے ان خیالات سے کتنی ملتی جلتی ہیں جن کا اظہار انھوں نے اپنے مجموعۂ کلام "مانوشی" پر کی جانی والی تنقید کے جواب میں کیا تھا۔ رابندر ناتھ ٹیگور لکھتے ہیں:

> "کبھی کبھی مجھے محسوس ہوتا ہے کہ میرا ذہن ایک میدانِ جنگ ہے جہاں دو مخالف طاقتیں سدا ایک دوسرے سے نبرد آزما ہیں۔ ان میں سے ایک مجھے امن و سکون کی طرف بلاتی ہے اور دکھ درد سے پیچھا چھڑانے کی دعوت دیتی ہے، دوسری مجھے جدّوجہد پر مجبور کرتی ہے۔ ..... نتیجتہً جس طرح گھڑیال کا لٹکن سدا ایک انتہا سے دوسری انتہا تک حرکت کرتا رہتا ہے میرے خیالات میں بھی ہمیشہ ردّ و بدل ہوتا رہتا ہے۔ کبھی میرا جھکاؤ عنانی خود فراموشی کی طرف ہوتا ہے تو کبھی فلسفیانہ رجحان کو غلبہ حاصل ہوجاتا ہے۔ کبھی حبِّ وطن مجھے اپنی طرف کھینچتی ہے تو کبھی میں قومیت اور وطنیت کو نشانۂ تنقید بناتا ہوں۔ کبھی میں نبرد آزماؤں کی صف میں شامل ہونے کی آرزو کرتا ہوں تو کبھی مجھے غور و فکر میں ڈوبے رہنے کی خواہش ہوتی ہے۔ اسی کا نتیجہ وہ شدید کشمکش ہے جس کے بعد مجھ پر افسردگی اور بیگانگی کی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔"

اور سبھی انسانوں کی طرح شاعر کا دل بھی روشنی اور تاریکی کی مستقل آویزش کی آماج گاہ ہے اور صرف اپنی صلاحیتوں سے، ایک دلہرے میں مدغم ان متضاد عناصر کو

تحلیل کرکے اور ان کو علامتوں کا روپ دے کر، سارے کرب و اضطراب کو سمیٹ کر، شاعر اس حریفانہ کشمکش کو اپنے اشعار میں ظاہر کرتا ہے۔ شاعر بحیثیت ایک فردِ معاشرہ خارجی اثرات کو قبول کرتا ہے، انھیں اپنی انفرادیت کی بھٹّی میں تپاتا ہے اور فنّی طور سے تبدیل کرکے اشعار کی شکل میں انھیں اسی معاشرے کو واپس لوٹاتا ہے جو ان کی تخلیق کا محرّک تھا۔ مخدوم کے خیال میں یہی خارجی اثرات شاعر اور کسی بھی فن کار کی تخلیقات کا تعیّن کرنے والے داخلی محرّکات کے باہمی عمل کی جدلیات ہیں۔

مخدوم کا مضمون ان ادیبوں کے خلاف تھا جو "فن برائے فن" کے نظریے کی تبلیغ کرتے تھے، ایسے فن کی جو نہ ماحول کا پابند ہو اور نہ ان خیالات اور آرزوؤں کا جو اگر پورے معاشرے کو نہیں تو کم از کم اس کے مخصوص طبقات کو عزیز ہوں۔ اس وقت بھی جب شاعر اپنے کلام میں مابعد الطّبیعاتی مظاہر کا ذکر کرتا ہے، کلام ان افکار کی حدود کے باہر نہیں جا سکتا جو اس معاشرے میں پائے جاتے ہیں جس نے ان کو جنم دیا۔

دیباچے کے اختتام پر قاری کو اپنا محرمِ راز بناتے ہوئے، مزاحیہ لہجے میں مخدوم کہتے ہیں کہ بہت سے لوگوں کی رائے میں "شعر بے کاری کی اولاد ہے۔ مگر میں ایک محروم بے کاری انسان ہوں۔ "گلِ تر" کی نظمیں، غزلیں انتہائی مصروفیت میں لکھی گئی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ میں لکھنے پر مجبور کیا جا رہا ہوں۔ سماجی تقاضے پُر اسرار طریقے پر یہ شعر لکھواتے رہے ہیں۔"

یہاں ہم شاعری کے بارے میں مخدوم کے کچھ اور اقوال اور شعری تخلیقی عمل کے بارے میں ان کے کچھ اور خیالات کا بھی قدرے تفصیل سے ذکر کریں گے، گو کہ ان کا اظہار کافی بعد میں ہوا۔

۱۹۶۷ء میں جامعۂ ملیہ، دہلی میں اساتذہ، طلبہ اور شاعری کے شائقین کی مخدوم محی الدّین سے ایک ملاقات کا اہتمام کیا گیا تھا۔ یہ ملاقات کئی گھنٹوں تک جاری رہی۔ مخدوم نے اپنے اشعار سنانے اور اپنی تخلیقات کے بارے میں متعدّد سوالات کے جواب دیے۔ زیادہ تر سوالات ان حالات کے بارے میں تھے جن سے شاعر کو کسی مخصوص نظم کو لکھنے کی تحریک ہوئی۔ اس کے علاوہ حاضرین یہ جاننا چاہتے تھے کہ نظم کی تخلیق شعوری تخلیقی عمل ہے یا نہیں، کیا شاعر جب بھی چاہے، کسی بھی وقت نظم کی تخلیق میں منہمک ہوسکتا ہے یا پھر اسے کسی طرح کے الہام، وجدان یا کسی دوسری ایسی اندرونی تحریک کا انتظار کرنا پڑتا ہے جو شعور کے دائرۂ اختیار کے باہر ہوتی ہے۔ مخدوم کے

جوابات ٹیپ پر ریکارڈ کر لیے گئے تھے، ان کو شاعر نے خود دوبارہ نہ کبھی سنا اور نہ دیکھا، نہ انھیں مرتّب کیا اور نہ ہی ان پر نظرِ ثانی کی اور ان کی اشاعت شاعر کی وفات کے بعد ہی عمل میں آئی۔ اسی لیے ان میں ہم کو ایک تجربہ کرنے والے کے روکھے سوکھے تجربے کی بجائے جیتی جاگتی سوچ کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔ یہ قبل از قبل تیار کیے ہوئے، خرادے ہوئے اقوال نہیں بلکہ ہماری نظروں کے سامنے تخلیق کے عمل سے گزرتے ہوئے، شاعر کے خیالات ہیں۔

مخدوم کہتے ہیں کہ ان کے لیے کسی بھی نظم کے معرضِ وجود میں آنے کے عمل کو سمجھانا مشکل ہے۔ لیکن اس وقت پیچیدگیاں کچھ اور بڑھ جاتی ہیں جب ہم غزل کے سرچشمے کو تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاید تخلیق کی نفسیات کا مطالعہ کرنے والے ماہرین اور موسیقی داں اس پر کچھ روشنی ڈال سکیں۔ مخدوم اس پر اصرار کرتے ہیں کہ عموماً شعری تخلیق کسی منصوبے کے مطابق نہیں کی جاسکتی، کسی قبل از قبل معیّنہ امر کے بارے میں اور کسی مجوّزہ موضوع پر کوئی خود کو نظم لکھنے پر مجبور نہیں کر سکتا۔ اسی لیے وہ مجوّزہ طرح پر کبھی کوئی غزل نہیں لکھ سکے۔ مخدوم صراحت کرتے ہیں کہ ان کے ان خیالات کا اطلاق سچی شاعری پر ہوتا ہے نہ کہ صرف وقتی اہمیت رکھنے والی لاحاصل کوششوں پر۔

آگے مخدوم کہتے ہیں کہ ذاتی تجربے نے ان کو بتایا ہے کہ تخلیق کے لیے جذبات کا وفور یعنی غیر معمولی مسرّت یا غم، زندہ دلی یا افسردگی، بہت کم ممد و معاون ہوتا ہے۔ خیالات میں ایک خاص قسم کا سکون، ایک خاطر جمعی کی کیفیت ہونی چاہیے۔ ذہن ایک طرح سے ماؤف ہوجاتا ہے۔ اس لمحے میں عقلی طور سے یہ سمجھانا ممکن نہیں ہوتا کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔ ایک طرح کی بے چینی اور پیش آگاہی کی کیفیت طاری ہوتی ہے کہ کچھ نہ کچھ ضرور ہونے والا ہے۔ بے سلسلہ خیالی پیکر، ترکیبیں، الفاظ یا مصرعے الگ الگ جنم لیتے ہیں۔ پھر یہ متفرق عناصر ایک دوسرے میں مدغم ہو کر ایک وحدت کی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔

ان خیالی پیکروں کی تشکیل لازمی طور سے نتیجہ ہوتی ہے سابقہ تجربے کی۔ لیکن یہ تجربہ، خیالات اور افکار گہرائیوں میں چھپے ہوتے ہیں، صرف تخلیقی عمل کے دوران یہ الفاظ یا آہنگ کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔

مخدوم کہتے ہیں کہ مشہور نظم "چاند تاروں کا بن" انھوں نے ریل میں کہی۔ سفر میں

انسان اکثر تنہائی محسوس کرتا ہے:

"میں دلّی آرہا تھا، حیدرآباد سے، راستہ کاٹنے کے لیے کوئی کتاب درکار تھی۔ میں نے پلیٹ فارم پر آروبندو گھوش کی ایک کتاب، نظموں کا ترجمہ تھا ودیاپتی کی، انھوں نے میتھلی سے انگریزی میں ترجمہ کیا تھا۔ تو وہ کتاب میں نے لے لی اور پڑھتا رہا۔ اس کے بعد دماغ میں کچھ گونج سی ہونے لگی۔ ایک تو ٹرین کی جو رفتار ہوتی ہے وہ Rythm دیتی ہے اور خیالات، ایسے ہی بکھرے بکھرے پریشان سے خیالات آنے شروع ہوئے۔ بالکل بے معنی سے ...... بہت سے مصرعے ایسے تھے کہ ...... بے معنی تھے ...... لیکن اسی میں یہ نظم بنتی چلی گئی، بنتی چلی گئی اور پھر وہ نظم ہوگئی۔"

یہاں ہم اپنی طرف سے اضافہ کردیں کہ یہ مخدوم محی الدّین کی بہترین نظموں میں شامل اس نظم کی شانِ نزول تھی جس پر ہم قدرے تفصیل سے بحث بعد میں کریں گے۔

اپنی اس گفتگو میں مخدوم نے مثال کے طور پر نظم "اندھیرا" کی تخلیق کے عوامل پر روشنی ڈالی۔ یہ نظم کلاس میں لکھی گئی تھی جب مخدوم سٹی کالج میں بحیثیت لکچرر کام کر رہے تھے۔

"میں جب کلاس میں گیا تو مجھے ایسا معلوم ہوا کہ اب پڑھانا وغیرہ تو ہو نہیں سکتا...... بس کچھ لکھنے کی جلدی تھی ...... میں خاموش لکھتا رہا اور لڑکے ۴۵ منٹ تک خاموش چپ چاپ بیٹھے رہے اور اس کے بعد جب پیریڈ ختم ہوا تو میں چلا گیا ...... دوسرے دن جب میں کلاس میں آیا تو سب لڑکوں نے گھیر گھار کر یہ کہا کہ کل ہم نے آپ کو اجازت دی تھی ایک نظم لکھنے کی، وہ سنائیے۔ تو وہ نظم "اندھیرا" ایسے ہوئی، حالاں کہ کوئی ارادہ نہیں تھا اس کا۔ لیکن میں تو پڑھانے گیا تھا ...... لیکن وہاں نظم ہوگئی۔"

آگے مخدوم کہتے ہیں کہ وہ احباب میں گھرے ہوئے تھے اور تاش کی بازی چل رہی تھی۔ اچانک ایسا محسوس ہوا جیسے کسی اور شخص نے انھیں احباب کو چھوڑ کر تنہائی تلاش کرنے کا حکم دیا ہے۔ مگر کوئی ایسی جگہ نہ تھی جہاں بغیر کسی خلل کے وہ کچھ لکھ سکیں۔

تب مخدوم گھر کے پاس واقع ایک طویلے میں گھس گئے۔ گندگی، بدبو اور مچھروں کے باوجود انھوں نے ایک نہایت خوبصورت نظم "قمر" لکھی:

شفق کی پیٹھ کے پیچھے سے آرہا ہے قمر
زمیں پہ نور کی چادر بچھا رہا ہے قمر
درخت چاندی کے، ان کے ثمر بھی چاندی کے
ہر اک حسین کو حسیں تر بنا رہا ہے قمر
حیاتِ نو مجھے آواز دے رہی ہے سنو
دبی زبان میں کچھ گنگنا رہا ہے قمر
نگاہِ یار سے جاجا کے مل رہی ہے نگاہ
جنون و حسن کو باہم ملا رہا ہے قمر
کسی کا رونے میں پھر رہا ہے آنکھوں میں
رُلا رُلا کے مجھے مسکرا رہا ہے قمر
بھلا رہا تھا جسے میں فریب دے دے کر
وہی حکایتِ شیریں سنا رہا ہے قمر
چھپا رکھا تھا زمانے کی آنکھ سے جس کو
وہ دولتِ غمِ الفت لٹا رہا ہے قمر
فلک پہ ابر کے اڑتے ہوئے جزیروں میں
زمیں کے درد کو اوپر بلا رہا ہے قمر
یہ کس غریب کے سینے میں ہوک اٹھتی ہے
لرز رہے ہیں محل، تھرتھرا رہا ہے قمر
اداس رات ہے، افلاس ہے غلامی ہے
کفن سے منہ کو نکالے ڈرا رہا ہے قمر
کہاں ہے ساقیِ گل رو، کہاں ہے "سرخ شراب"
فسانۂ غمِ گیتی سنا رہا ہے قمر

گندا طویلہ، بدبو اور کسی موہوم، اندیشہ ناک لیکن دل پسند شے کے انتظار کی شدید کیفیت لیے ہوئے یہ اشعار!

مخدوم ہم کو یقین دلاتے ہیں کہ تخلیق کے پراسرار عمل کی تشفی بخش عقلی توضیح

ممکن نہیں ہے۔ کم از کم مخدوم کی شاعری کے ساتھ تو ایسا ہی معاملہ ہے۔

کسی ایک مخصوص لفظ کے انتخاب کی توضیح بھی آسان کام نہیں ہے۔ نظم "سناٹا" میں ایک لفظ "سنچل" ہے، جس کے معنی "قدموں کی آہٹ"، "چال" اور "پیر رگڑ کر چلنا" ہو سکتے ہیں۔ ادبی اردو میں یہ لفظ نہیں ملتا اور صرف جنوبی ہندوستان کے بعض دیہاتوں کی مقامی بولی میں استعمال ہوتا ہے۔ مخدوم کہتے ہیں کہ اپنی روزمرہ کی بات چیت میں وہ اس لفظ کو کبھی بھی استعمال نہیں کرتے تھے، مگر نظم لکھتے وقت یہ لفظ اچانک حافظے کی گہرائیوں سے ابھر آیا۔ اس کی جگہ کسی دوسرے لفظ کو استعمال کرنے کی کوششوں کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا کیوں کہ کسی بھی مترادف میں مفہوم کے وہ مختلف پہلو نہیں ہیں جو اس لفظ کا خاصّہ ہیں۔

اپنی تخلیقات کی تجربہ گاہ کے دروازے ہمارے لیے کھولتے ہوئے مخدوم اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر شاعر کا تجربہ انوکھا اور انفرادی ہوتا ہے۔ ان کو علم ہے کہ بعض شاعر اپنی نظموں، خصوصاً طویل نظموں، کا تفصیلی منصوبہ تیار کرتے ہیں، خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ مخدوم کے پاس یہ عمل دوسری ہی طرح کا ہوتا ہے۔ ان کی نظم اچانک امنڈ آتی ہے، اسے وہ ایک ہی سانس میں کہہ جاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کی یہی خصوصیت تھی جس نے انھیں طویل رزمیہ نظمیں لکھنے کی اجازت نہیں دی۔ ان کی ہر نظم گویا دل کی بے ساختہ دھڑکن اور شاعری کی بھٹّی میں تپا ہوا خیال کا چکتا ہوتی تھی۔

مخدوم محی الدّین کہتے ہیں کہ ان کی بعض نظمیں جلسوں اور اجتماعوں کے دوران لکھی گئی ہیں۔ جلسے کی کارروائی جاری ہے کہ اچانک کچھ لکھنے کی خواہش جاگ پڑتی ہے، شاعر تھوڑی دیر کے لیے کوئی گوشہ تنہائی ڈھونڈھ لیتا ہے اور سب کچھ فراموش کر دیتا ہے، سوائے ان مصرعوں کے جو صفحۂ قرطاس پر نمودار ہونے کے لیے بے چین ہیں۔ نظم "بھاگ متی"، "چپ نہ رہو" (پیٹرس لومبا کی یاد میں) اور بعض دوسری نظمیں اسی طرح لکھی گئیں۔

نظم "قید" کی شانِ نزول کے بارے میں مخدوم محی الدّین کہتے ہیں کہ وہ حیدرآباد جیل کی تنگ و تاریک کوٹھری میں لکھی گئی تھی، جہاں وہ اپنے کسی "جرم" پر قید کی سزا کاٹ رہے تھے۔ اس سے قبل کئی سال کے دوران وہ ایک مصرع بھی نہیں لکھ پائے تھے۔ اور پھر اچانک، کوٹھری کے دروازوں کے دھڑ سے بند ہونے کے بعد، گویا کہ تخیلِ شاعرانہ کے پھاٹک کھل گئے ہوں۔ ایک ہی نشست میں تحریر شدہ نظم گویا کہ بے

چین تھی کہ اسے کوئی پڑھنے والا اور سننے والا ملے۔ اتفاق سے وہ واحد شخص جو وہاں اس نظم کو سننے کے لیے مل سکتا تھا، جیل کا چوکیدار تھا۔ دروازے کی سلاخوں کے پیچھے سے مخدوم نے اس کو اپنی نظم سنائی اور شاعر کی مسرت اور تعجب کی کوئی انتہا نہ تھی، جب بادی النظر میں اس درشت مزاج آدمی نے نظم کی یوں تعریف کی "یہ تو آبِ زر سے لکھنے کے لائق ہے"۔ چوکیدار نے وہیں جیل کے تمام قواعد کی خلاف ورزی کرتے ہوئے مخدوم کی بیڑی سے ضیافت کر کے سخت گیر پہرے دار کی قیدی سے خوش نودی کا ثبوت دیا۔

اپنی دوسری نظموں پر تبصرہ کرتے ہوئے مخدوم نے صراحت کی کہ "احساس کی رات" کی تخلیق کا محرک تیسری اور اس بار شاید جوہری ہتھیاروں کی جنگ کا اندیشہ تھا۔ نظم میں قاری کو بے چینی اور اضطراب کا ایک موہوم سا احساس ضرور ہوتا ہے لیکن اس صورتِ حال سے، جس میں نظم لکھی گئی تھی، ناواقفیت کی بنا پر ہو سکتا ہے کہ وہ تاڑ نہ پائے کہ شاعر کی بے چینی کا سبب کیا ہے، کیوں کہ نظم میں راست جنگ کے بارے میں ایک لفظ بھی نہیں کہا گیا ہے۔

مخدوم نے بارہا تخلیقی عمل کی پیچیدگی کا ذکر کیا ہے، جس میں عقل اور وجدان، شعوری اور تحت الشعوری محرکات سبھی حصہ لیتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اوّلیت وہ ہمیشہ تجربے، ذاتی تاثرات کے ذخیرے، شعوری طور پر کیے ہوئے فیصلوں اور مصیبتوں کے راستے سے ان تک پہنچنے والے ان خیالات کو دیتے تھے جو پیچیدہ تلازمۂ خیال کے ایک سلسلے کے ذریعے تخلیقی عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں اور خود شاعر کے یہ اقوال بڑی حد تک نقادوں کی طرف سے شاعر سے منسوب کیے ہوئے اس تخیّل پرست غیر عملی انسان کے رول کی تردید کرتے ہیں جس نے بقول ان نقادوں کے اپنے مجموعے "گلِ تر" کی بہترین نظمیں ایک طرح کے وجد کے عالم میں لکھی ہیں۔

شاعر کے اپنے افکار کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے اب ہم "گلِ تر" کے کلام کا بغور مطالعہ کریں گے اور پچھلے ابواب میں زیرِ بحث آنے والے کلام سے اس کے فرق کو معلوم کرنے کی کوشش کریں گے۔

مخدوم کے پہلے اور دوسرے مجموعۂ کلام کے درمیان سترہ سال کا وقفہ ہے۔ "سرخ سویرا" کی اشاعت کے وقت شاعر چھتیس سال کا قوی اور توانا عملی انسان اور انقلابی تھا۔ "گلِ تر" کی اشاعت کے وقت شاعر ترپن سال کا ہو چکا تھا۔ اس کے پیچھے روپوشی اور مسلح جدّو جہد کے سال تھے، وہ سال تھے جن کے دوران اس نے بہت کچھ کھویا اور

بہت کچھ پایا بھی تھا۔ فتح و کامرانی کی امیدوں نے اس کو سرشار بھی کیا اور اس کو شکست کی تلخیوں سے بھی سابقہ پڑا۔ اس کا لازمی نتیجہ شاعر کا اردو ادب کی روایتی صنفِ سخن غزل کی طرف رجوع ہونا، غالب کی شعریات کو اپنانا اور محمد اقبال اور جوش ملیح آبادی کے تخلیقی اسلوب سے انحراف تھا۔ تخلیق کے ابتدائی دور میں مخدوم اصولی طور سے غزل کے خلاف تھے جب کہ نئے مجموعے میں ہم کو بیس غزلیں اور ہر غزل میں چار سے لے کر دس بیتیں ملتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سے صرف دو میں اس صنفِ سخن کے تمام لوازمات کا خیال رکھا گیا ہے، جن میں مقطع میں تخلص کا لزوم بھی شامل ہے۔ تاہم اس سے اس صنفِ سخن کی پاکیزگی میں ایسا کوئی بڑا خلل بھی نہیں پڑتا، عہدِ جدید کی غزل میں اکثر تخلص کی پابندی نہیں کی جاتی۔

مخدوم محی الدین کی غزلیں

دوسری اصناف سخن کے مقابلے میں غزل میں روایتی خصوصیات قابلِ لحاظ حد تک زیادہ ہوتی ہیں۔ اس کا موضوعاتی تجزیہ بھی بمقابلۂ نظم ایک دقت طلب امر ہے۔ اکثر غزل کے اشعار کی مختلف تشریحیں ممکن ہو سکتی ہیں اور اس کا انحصار قاری کی کیفیتِ مزاج، زندگی کے تجربات اور تہذیبی سطح پر ہوتا ہے۔ مخدوم کی غزلیں اس قاعدۂ کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ بسا اوقات ایسے قاری کے لیے جس کے شعور کی تربیت کسی دوسری لسانی روایت کے زیر اثر ہوئی ہو غزل کے مفہوم تک رسائی مشکل ہوتی ہے۔ وہ سمجھ نہیں پاتا کہ پُرآہنگ اور حسین، لیکن معنویت کے اعتبار سے ہلکے پھلکے اشعار کے ذریعے شاعر کیا کہنا چاہتا ہے۔ غزل کی منفرد ہیئت اپنے ابہام سے ایک طرح سے قاری کو چھیڑتی ہے۔ معنی کی تہہ تک پہنچ جانے اور ہر شئے کی ذو معنویت سے پاک اور مکمل تعریف ڈھونڈھ نکالنے کے قارئین کے ہمیشہ ہمیش کے شوق کے بارے میں ٹیگور لکھتے ہیں:

> "مگر کیا شعر اس لیے لکھے جاتے ہیں کہ کسی کو کچھ سمجھایا جائے؟ دل میں جنم لینے والا احساس، اشعار کے روپ میں باہر نکلنے کے لیے بے تاب ہوتا ہے۔ چناں چہ نظم سننے کے بعد جب کوئی اعتراض کرتا ہے کہ وہ اس کی سمجھ میں نہیں آئی تو میں الجھن میں پڑ جاتا ہوں۔ اگر کوئی پھول سونگھ کر نہ سمجھنے کی بات کرے تو اسے کیا جواب دیا جائے؟ کہ یہ تو بس خوش بو ہے، یہاں سمجھنے سمجھانے کا کیا مذکور؟ ...... مشکل بس یہ ہے کہ الفاظ کے معنی بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے شاعر کو انھیں قافیوں اور بحر کی قید میں لانا پڑتا ہے تاکہ ایک طرح سے ان کے مطلب کو پوشیدہ اور محدود کر کے احساس کو آزادی کے ساتھ اپنے اظہار کا موقع فراہم کیا جائے۔ جذبات کا یہ پرجوش اظہار نہ تو حقیقت یا کسی علمی امر واقعہ کا اظہار ہے اور نہ ہی اسے مفید پند و نصیحت کا نام دے سکتے ہیں
>
> ......"

سوویت محقق و۔ و۔ کژنوف نے اپنی کتاب "اشعار کیسے لکھے جاتے ہیں۔" میں ان قارئین کے بارے میں جو نظم کے جداگانہ خیالات اور الفاظ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور نتیجتہً نظم کو اس کی کلی شکل میں بحیثیت ایک فن پارہ سمجھنے میں ناکام رہتے ہیں۔ لکھا

ہے:

> "جو شخص ایک بچی نظم کو پڑھتے ہوئے اس کے افکار و الفاظ کو سمجھتا ہے، خود نظم کو بحیثیت نظم نہیں سمجھ پاتا، یعنی اس مخصوص فنی حقیقت کو نہیں سمجھ پاتا جو موسیقی، رقص، فن تعمیر وغیرہ جیسی حقیقتوں کے مانند ہوتی ہے۔"

غزل اردو کی ایک قدیم اور مقبول صنف سخن کی حیثیت سے فارسی ادب سے مستعار لی گئی ہے۔ اردو کے کلاسیکی ادب میں اس کا موضوع عشق و محبت کی توصیف رہا ہے۔ اس کو دو بنیادی شکلوں میں تمیز کیا جاتا ہے حالاں کہ ان کے درمیان کوئی قطعی حد فاصل کبھی نہیں رہی۔ ایک میں عشق کے موضوع کو غلبہ حاصل تھا جس کے مستقل کرداروں میں عاشق، معشوق، پیغام بر، ناصح، رازداں، رقیب، دربان وغیرہ شامل تھے۔ دوسری شکل میں خمریات سے متعلق خیالی پیکروں کو ترجیح حاصل تھی۔ مثال کے طور پر مے، جام، خم، یا پھر ننے کردار جیسے پیر مغاں، ساقی، محتسب، شیخ، زاہد، وغیرہ۔ معشوق کی ظاہری شکل کی توصیف اور مسلہ عشقیہ صورت حال کے بیان کے لیے بھی خیالی پیکروں کا ایک مجموعہ تھا۔

اس میں شک نہیں کہ مرورِ زمانہ کے ساتھ خیالی پیکروں کے اس حلقے میں وسعت بھی آئی اور تبدیلیاں بھی۔ تاہم دوسری اصناف سخن کی شعریات کے مقابلے میں غزل کے اصول و قواعد زیادہ مستحکم اور قدامت پسندانہ ثابت ہوئے۔ اور صرف الطاف حسین حالی (۱۸۳۷-۱۹۱۴ء) اور ایک حد تک محمد حسین آزاد (۱۸۲۹-۱۹۱۰ء) کی کوششوں سے غزل کی تجدید اور عہد حاضر کے تقاضوں سے اس کی مطابقت کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ تجدید روایتی تشبیہوں اور استعاروں کی ایک حد تک تفہیم نو، ان کو زائد معنی پہنانے اور کچھ حد تک نئے خیالی پیکروں کو وضع کرنے پر مشتمل تھی۔ شعری لوازم یعنی استعاروں اور تشبیہوں کی تجدید، مقطع میں تخلص کے لزوم کا اٹھ جانا، مختلف ابیات میں مفہوم کے اعتبار سے بڑھتا ہوا ربط باہمی، یہ وہ تبدیلیاں ہیں جن کا عہد حاضر کی غزل میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے اور مخدوم کا بھی ان شاعروں میں شمار ہے جن کی کوششوں نے اس تجدید کے عمل کو آگے بڑھایا۔ لیکن اہم بات غالباً یہ تھی کہ مجموعی شعری نظام میں غزل شہ نشین سے کھسک کر کنارے کی نشستوں کی طرف جا رہی تھی، شعری بساط پر زیادہ سے زیادہ علاقہ دوسری صنف سخن یعنی نظم کے لیے خالی کر رہی تھی۔

اب ہم مخدوم کی غزلوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ ان کی وہ غزل جس کی ردیف " سے پہلے۔ ہے مثال کے طور پر، دو طرح سے پڑھی اور سمجھی جا سکتی ہے۔ اس کا تخاطب محبوبۂ دل نواز سے ہے جس کی چشم و نظر کی خاطر اس کے مشتاق اپنی جان قربان کرنے کے لیے تیار ہیں۔ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ انقلاب کی مدح سرائی بھی ہے جس کی آواز پر لبیک کہتے ہوئے اس کے دیوانے بہ خوشی منزلِ دار سے گزر گئے۔

مخدوم محی الدّین کے دوسرے مجموعۂ کلام کا عنوان گلِ تر کی خیالی تصویر سے لیا گیا ہے۔

نکہتِ یار سے آباد ہے ہر کنجِ قفس
مل کے آئی ہے صبا اس گلِ تر سے پہلے

پوری غزل پیکر تراشی کے ایک واحد نظام کے تابع ہے، جس کا موضوع آمد سحر کا انتظار ہے۔ غزل میں اس عنانی ہیرو کا ذکر ہے جو بزم احباب سے دور، تن تنہا، طلوعِ سحر کا بے چینی سے انتظار کرتا ہوا تھک ہار کر ساز پر سر رکھ کر سو گیا۔ آگے چل کر صبح کی قربت کا احساس اور شدید ہو جاتا ہے۔ اس احساس کا کہ گھٹاٹوپ اندھیرے کا راج روشنی کی پہلی کرن اور کسی شعلہ نظر کی شعلہ نوائی کے ساتھ ہی ختم ہونے کو ہے۔

اندھیرے اور اجالے، کنجِ قفس اور میکدے کا مقابلہ اردو غزل کی روایت میں شامل ہے۔ تاہم وسیع تر مفہوم میں ان کا انطباق سارے ہندوستان اور حیدرآباد کی حقیقی زندگی کے واقعات پر بھی ہوتا ہے اور اسی لیے قارئین اور زیادہ تر سامعین کو اس غزل میں ان حقیقی واقعات کی گونج سنائی دیتی تھی جو شاعر اور اس کے سامعین کے لیے بڑی اہمیت کے حامل تھے۔

مخدوم کی ان دو غزلوں پر جن کی ردیف "کریں۔ اور "رات کٹے۔ ہے حزنیہ رنگ گہرا ہے ..... جیسا کہ غزل کا خاصہ ہے شاعر ایسے خیالی پیکروں سے جن کا صرف ایک ہی مفہوم نکلتا ہو اور جو کسی مخصوص واقعے سے راست مربوط ہوں اجتناب کرتا ہے۔ اس کے باوجود ہم کو محسوس ہوتا ہے کہ اس صورت میں بھی جب کہ غزل (مثلاً پہلی غزل) کسی خاص شخص سے موسوم نہیں ہے، یہ کسی گہرے شخصی تاثر سے جڑی ہوئی ہے اور اس کو محض مشقِ سخن نہیں کہا جا سکتا۔

غزل میں شاعر یادِ یار میں " جشن۔ منانے کی، غم و اندوہ میں " دلوں کو چاک۔ کرنے کی اور " گریباں کو تار تار۔ کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ یہ خیالی پیکر روایتاً اظہارِ جذبات کے انتہائی درجے، رنج و غم کی وجہ سے طاری ہونے والی ایک طرح کی دیوانگی کی تصویر کشی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ یہاں پیرہنِ یار بھی ہے، جس کو دیکھ دیکھ کر داغِ مفارقت دینے والے کے احباب زار و قطار روتے ہیں۔ بدحواسی میں گریباں کو تار تار کرنے کا عمل اور دنیا سے گزر جانے والے کا پیراہن مشرق قریب کی ادبیات کے قارئین کو لازمی طور سے یوسف علیہ السّلام کے خیالی پیکر اور ان سے متعلق روایتی شاعری کے مختلف موضوعات کی یاد دلاتا ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستانی قارئین کا ذہن ان افراد کے خیالی پیکروں کی طرف بھی مبذول ہوتا ہے جو نظام کے تخریبی دستوں سے نبرد آزمائی کرتے ہوئے کام آئے، ان سپاہیوں کے شانہ بشانہ مارے گئے جن کے سرداروں میں مخدوم بھی تھے۔

امان مرحوم سے معنون غزل میں ہم کو ایسی لفظیات ملے گی جس سے روایتی غزل میں بھی سابقہ پڑتا ہے لیکن جو روزمرّہ کی بات چیت میں زیادہ مروّج ہے۔ اس میں شک نہیں کہ " ہجر۔ اور " چارہ ساز۔ جیسے الفاظ کی تشریح بحیثیت غیر متبدّل رسمی اصطلاحات کے بھی کی جا سکتی ہے جو مدّتوں سے مسلّمہ صورت حال کے اظہار کے لیے غزلوں میں مستعمل ہیں:

ہجر میں ملنے شبِ ماہ کے غم آئے ہیں
چارہ سازوں کو بھی بلواؤ کہ کچھ رات کٹے

اس غزل کا مزاج دوسرا ہی ہے جس میں جزوِ لاحق " سے۔ بطور ردیف استعمال ہوا ہے۔ زندگی کا روشن، خوش دلانہ احساس، معشوقۂ دل نواز سے متوقّع ملاقات کی مسرّت، ایک طرح کا پورے طور پر محسوس ہونے والا جوشِ جذبات، ان سب کی بڑی چابک دستی سے منتخب اوصاف، تشبیہات و استعارات کی مدد سے تصویر کشی کی گئی ہے اور حالاں کہ استعارے یہاں بھی بالکل روایتی ہیں مخدوم محی الدّین کی دوسری غزلوں کے خیالی پیکروں کے تناظر میں وہ ایک غیر معمولی ندرتِ خیال کا تاثر پیدا کرتے ہیں اور اس امر واقعہ کو فراموش کرنے پر مجبور کرتے ہیں کہ خیالی پیکروں کے " غنچہ، پھول، گلستاں۔ یا " دنیا، بیاباں، گلستاں۔ جیسے سلسلے مخدوم سے قبل کی اردو شاعری میں ہزاروں بار استعمال

ہو چکے ہیں۔ "قافلۂ عشق"، "بادِ بہاراں"، "ندیم"، "تبسّم"، "کھلتے ہوئے غنچوں کا تبسّم" جیسی تراکیب اور الفاظ اپنی ندرت کے لیے ممتاز نہیں ہیں۔ مگر شاید مانوس روایتی خیالی پیکروں کا امتزاج مکرر اس غزل کو کچھ ایسی مزید خصوصیات عطا کرتا ہے جن کی وجہ سے قاری کو اس میں اپنائیت دکھائی دیتی ہے جو اسے قاری کے حافظے سے محو نہیں ہونے دیتیں اور جن سے سابقہ روایت اور عہدِ حاضر کی زندگی کا ربطِ باہمی بہ آسانی قائم رہتا ہے۔ بہرحال روایتی تشبیہوں اور استعاروں سے مملو یہ غزل اس امر کا ثبوت فراہم کرتی ہے کہ قدیم فنّی شاعری پر بخوبی قدرت رکھتے ہوئے مخدوم محی الدّین روایتی ہیئتوں کی ماہرانہ تشریح کر سکتے تھے اور انھیں ہمارے عہد کی زندگی اور مزاج کو ظاہر کرنے والی جدید تہذیب سے ہم آہنگ کر سکتے تھے۔ رسمی طور سے قدیم فنِ شاعری کی حدود میں رہتے ہوئے یہاں مخدوم بالواسطہ اپنے ادراکِ حقیقت کو ہم تک پہنچاتے ہیں۔

اس غزل میں جس کی ردیف "کی بات" ہے ہمیں زندگی کے معنی و مفہوم کے بارے میں شاعر کے فلسفیانہ افکار کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ یہاں شاعر کے تصوّرِ زمان و مکاں کو ظاہر کرنے والے خیالی پیکروں کے دو متوازی سلسلے قابلِ توجہ ہیں: "عمر، رات، سحر، اجالا" اور "جس جا، جہاں بھی، جہاں میں"۔ زمانی و مکانی تصوّرات کی طرف اشارے تو مخدوم کی غزلوں اور موضوعاتی نظموں میں اکثر مل جاتے ہیں لیکن یہاں یہ پہلی بار متواتر سلسلے کی شکل میں یک جا ملتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ وقت اور زمانے کے بارے میں شاعر کے افکار کا اظہار نظم "چاند تاروں کا بن" میں زیادہ وضاحت اور تشریح کے ساتھ ہوا ہے، لیکن اس نظم پر ہم قدرے تفصیل سے گفتگو اگلے صفحات میں کریں گے۔

مخدوم محی الدّین کی بیش تر غزلوں کا شمار غیر مشروط طور پر نہ تو "عشقیہ" اور نہ ہی "خمریاتی" غزلوں میں کیا جا سکتا ہے۔ ان میں دونوں طرح کی غزلوں کی پیکر تراشی پائی جاتی ہے۔ تاہم ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی غزل میں مذکورہ بالا دو میں سے کسی ایک قسم کے خیالی پیکروں کو صریح غلبہ حاصل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح کی ایک غزل وہ بھی ہے جس میں "آخرِ شب" کی ردیف استعمال ہوئی ہے۔ یہاں محدود شعری ابعاد میں "میکدۂ سخن" کی سبھی خصوصیات مل جاتی ہیں۔ ہندوستانی نقّادوں کی نظر میں اس کا شمار اردو دنیا کے لیے مخدوم کے چھوڑے ہوئے ورثے کی بہترین غزلوں میں ہوتا ہے:

بڑھ گیا بادۂ گلگوں کا مزا آخرِ شب
اور بھی سرخ ہے رخسارِ حیا آخرِ شب

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے
اور چمکا ترا نقشِ کفِ پا آخرِ شب

کھٹکھٹا جاتا ہے زنجیرِ درِ مے خانہ
کوئی دیوانہ، کوئی آبلہ پا آخرِ شب

سانس رکتی ہے چھلکتے ہوئے پیمانوں کی
کوئی لیتا تھا ترا نام وفا آخرِ شب

گل ہے قندیلِ حرم، گل ہیں کلیسا کے چراغ
سوئے پیمانہ بڑھے دستِ دعا آخرِ شب

ہائے کس دھوم سے نکلا ہے شہیدوں کا جلوس
جرم چپ، سربہ گریباں ہے جفا آخرِ شب

اسی انداز سے پھر صبح کا آنچل ڈھلکے
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخرِ شب

اس غزل میں مے خانے کے ذکر کے فوراً بعد، جہاں روایت کے مطابق رندان بلانوش اکٹھا ہوتے ہیں، شاعر شہیدوں کے جلوس کی بات کرتا ہے جسے دیکھ کر اور آمدِ صبح کے احساس سے خوف زدہ ہو کر "جرم چپ" اور "جفا سربہ گریباں" ہے۔ اس طرح سے تمام روایتی خیالی پیکروں کو گویا کہ نئی زندگی اور نئے معنی مل جاتے ہیں اور فطری طور سے بادِ صبا، یعنی پو پھٹنے سے قبل کی، سارے چمن کو تروتازہ کر دینے والی ہوا، جو روایت کے مطابق گلِ رنگیں کے پاس اس کے عشق میں گرفتار بلبلِ باوفا کا پیغامِ محبت لاتی ہے، یہاں مستقبل میں پیش آنے والی ان تبدیلیوں کی علامت کے طور سے ہمارے سامنے آتی ہے، جن کی آمد کے ساتھ ہی جرم و جفا کا خاتمہ لازمی ہے۔

ہمارے لیے مخدوم نے جو ورثہ چھوڑا ہے اس میں ایسی غزلیں بھی ہیں جن میں موضوع کا اظہار اتنا واضح نہیں ہے یا اس میں تمام ابیات کو ایک رشتے میں پرو دینے والا تسلسل نہیں ہے۔ اس زمرے میں "دوستو" ردیف والی غزل بھی ہے جس کو ہندوستانی نقّاد ظ۔ انصاری شاعر کی بہترین غزلوں میں شمار کرتے ہیں۔ مگر اس میں بھی

نہ صرف تمام ابیات کو باہم دگر مربوط کرنے والی کیفیت، بلکہ ایک معیّن موضوعاتی وحدت بھی نمایاں ہے۔

غزل کی چھ کی چھ ابیات دراصل تمام موجودات کی ناپائیداری اور دائمی تغیّر پذیری کے موضوع پر ایک طرح کا غور و فکر ہیں۔ ان میں ان امور پر غور کیا گیا ہے کہ زندگی میں مسرّت اور غم کا چولی دامن کا ساتھ ہے، حقیقت بدلتی ہے اور اس کا انحصار اس امر پر ہوتا ہے کہ غنائی ہیرو اس کا مشاہدہ "روتی ہوئی۔ یا پھر" گاتی ہوئی۔ آنکھوں سے کر رہا ہے۔ شاعر موتی کی جھلملاتی ہوئی آب جیسی تغیر پذیر زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے:

زندگی موتیوں کی ڈھلکتی لڑی ، زندگی رنگِ گل کا بیاں دوستو
گاہ روتی ہوئی گاہ ہنستی ہوئی ، میری آنکھیں ہیں افسانہ خواں دوستو

ہے اسی کے جمالِ نظر کا اثر ، زندگی زندگی ہے ، سفر ہے سفر
سایۂ شاخِ گل ، شاخِ گل بن گیا ، بن گیا ابر ، ابرِ رواں دوستو

اک مہکتی ، بہکتی ہوئی رات ہے ، لڑکھڑاتی نگاہوں کی سوغات ہے
پنکھڑی کی زباں ، پھول کی داستاں ، اس کے ہونٹوں کی پرچھائیاں دوستو

کیسے طے ہوگی یہ منزلِ شامِ غم ، کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم
اک ہتھیلی میں دل ، اک ہتھیلی میں جاں ، اب کہاں کا یہ سود و زیاں دوستو

دوستو ایک دو جام کی بات ہے ، دوستو ایک دو گام کی بات ہے
ہاں اسی کے در و بام کی بات ہے ، بڑھ نہ جائیں کہیں دوریاں دوستو

سن رہا ہوں حوادث کی آواز کو ، پا رہا ہوں زمانے کے ہر راز کو
دوستو اٹھ رہا ہے دلوں سے دھواں ، آنکھ لینے لگی ہچکیاں دوستو

زندگی خلافِ توقع پیش آنے والے واقعات اور تغیّرِ مسلسل سے عبارت ہے۔ "گلِ تر" میں شامل مخدوم محی الدّین کی غزلوں میں انقلاباتِ زمانہ، فطرت اور معاشرے کے تمام موجودات کی ناپائیداری اور بہت سی اقدار کی اضافیت کے موضوع پر غور و فکر سے اکثر سابقہ پڑتا ہے۔

مخدوم کی موضوعاتی نظموں کے مقابلے میں ان کی غزلوں میں غنائیت کا دخل زیادہ ہے۔ نغمگی ان کی امتیازی صفت ہے، روایتی تشبیہیں، استعارے اور موضوع جو اردو کی کلاسیکی شاعری کا خاصّہ تھے ان میں زیادہ وضاحت سے نمایاں ہیں۔ اس صنفِ سخن کی طرف جب مخدوم نے اپنی توجّہ مبذول کی تو ان کے کمال کے بہت سے شیدائیوں کو حیرت ہوئی۔ (انھوں نے پہلی غزل ۱۹۵۶ء میں ایک مشاعرے کے لیے میر تقی میر کی غزلوں کے اسلوب میں لکھی)۔ اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں وہ ترقی پسند مصنّفین کی تحریک میں شریک دوسرے بہت سے شاعروں کی طرح غزل کے قطعی خلاف تھے اور اس کو قاری کی توجّہ کو عہدِ حاضر کے اہم مسائل سے ہٹانے کا بس ایک وسیلہ سمجھتے تھے۔ تاہم چند سال بعد وہ وحید اختر کے الفاظ میں، چاہے یہ الفاظ انھوں نے بحث و مباحثے کے جوش ہی میں کیوں نہ کہے ہوں "غزل کی زلفِ گرہ گیر کے اسیر۔ بن گئے۔ مخدوم محی الدّین دراصل اس نتیجے پر پہنچے کہ ترقی پسند شاعری، اگر اس کو فوری اہمیت رکھنے والے سماجی حقائق کے اظہار کے محدود معنوں میں لیا جائے، ایسی عظیم شاعری کا رتبہ نہیں حاصل کر سکتی جو ہم عصروں کو بھی عزیز ہو اور آنے والی پیڑھیوں کو بھی۔ ضرورت ترکیب و امتزاج کی تھی جو غزل کو جدید موضوعات سے روشناس کراتے ہوئے داخلی قلبِ ماہیت کے وسیلے سے بھی حاصل ہو سکتا تھا اور نظموں میں روایتی تشبیہوں، استعاروں اور موضوعات کے استعمال اور سماجی شاعری میں غنائیت کے مزید شمول سے بھی۔

دس بیس غزلوں کی تخلیق کے بعد مخدوم محی الدّین سمجھ گئے کہ جدید شاعری کے ارتقائی سمت پیش رفت غزل کی سدھار اور تکمیل کے راستے سے ممکن نہیں، جدید شاعری کے لیے اس صنفِ سخن کی روایات سے انحراف اور اس کی ہیئت کی تنگ دامانی پر غلبہ پانا ضروری ہے، کیوں کہ غزل میں مدّتوں سے مروّج خیالی پیکروں کی تکرار لازمی ہے اور ان کی کسی طرح کی بھی الٹ پھیر ہمیں ان کی تکرار، فرسودہ اور پامال فقروں میں تبدیلی اور کلام کی ایک حد تک اکتا دینی والی یک رنگی سے نہیں بچا سکتی۔ شعری روایت سے اعلیٰ درجے کی واقفیت اور غزل کی ہئیت پر ماہرانہ قدرت کا مظاہرہ کرنے کے بعد مخدوم پھر نظم کی طرف رجوع ہوئے مگر اس بار عروض کے سخت گیر قواعد کے مطابق لکھی ہوئی نظم کی طرف نہیں بلکہ آزاد نظم کی طرف، اس نظم کی طرف جو قافیوں کی بندش سے آزاد تھی۔

ہندوستانی اور پاکستانی نقّادوں نے بارہا یہ سوال اٹھایا ہے کہ غزل کی طرف رجوع ہوتے وقت مخدوم محی الدّین کا کن روایات کی طرف جھکاؤ تھا۔ ان میں سے بہتیروں کا،

خاص طور سے مخدوم کی اولین غزلوں کے منظر عام پر آنے کے فوراً بعد، یہ خیال تھا کہ مخدوم اس دور کے سب سے مقبول ترقی پسند شاعر فیض احمد فیض کی تقلید کر رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ان دو نام ور شاعروں کی غزلوں کے درمیان مشابہت کا آسانی سے سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کی وضاحت سیدھی سادی تقلید سے نہیں کی جا سکتی۔ دراصل دونوں شاعروں کے اساتذہ، جن سے انھوں نے کسبِ فیض کیا تھا، مشترک تھے۔ اب ایسی سنجیدہ تصانیف منظرِ عام پر آ چکی ہیں جن میں فیض کی تخلیقات میں حافظ، سودا اور مصحفی کی روایات کی نشان دہی کی گئی ہے۔ حافظ کا اثر غزل کی صنف میں شہرت پانے والے بہت سے اردو شاعروں، فیض اور مجاز، مخدوم محی الدّین اور مجروح سلطان پوری، کے کلام میں نمایاں ہے۔ کلاسیکی غزل سے اخذ کی ہوئی پیکر تراشی اور آہنگ، فیض اور مخدوم کی غزلوں کو ایک دوسرے کے قریب لاتے ہیں۔ تاہم دونوں کے مابین قابلِ لحاظ فرق بھی ہے جس کی وجہ اولاً خود ان شاعروں کی سرشت اور افتادِ طبع کا اختلاف ہے۔ فیض کی غزلیات کی خصوصیت ان کا بہتر توازن اور رکھ رکھاؤ ہے، ان میں ایک شائستہ حزنیہ کیفیت پائی جاتی ہے جو خوش حال درمیانی طبقے کے ان اعلیٰ تعلیم یافتہ افراد کا خاصّہ ہے جن کی تربیت روایتی ماحول میں ہوئی ہو۔ ازمنۂ وسطیٰ کے آداب، روایات کا موہوم سا رنگ، کنے پھٹنے سایوں اور جھٹ پٹے کی جھلملاتی ہوئی ہلکی ہلکی روشنی والی ایک رومانی تصویر کی تخلیق کرتے ہیں۔ مخدوم کی شاعری ان کی شخصیت کے مانند ہے، وہ روشن ہے اور اس میں رنگوں کے فرق اور تضاد سے کام لیا گیا ہے، اس میں ہلکے اور مدّھم رنگوں کی بجائے واضح رنگوں کو غلبہ حاصل ہے، عمل نقشہ کشی کے زیادہ قریب ہے۔ مخدوم کے کلام میں جن میں غزلیات بھی شامل ہیں، کلاسیکی روایت کے تعلق سے شاعر کے احترام آمیز رویّے کا نمایاں سراغ ملتا ہے، شاعر کے احساسات، خیر و شر کے بارے میں اس کے خیالات، اس کی اذیتوں اور تذبذب کا واضح اظہار ملتا ہے، عوام کی سادہ زندگی اور جاگیر دارانہ سماج کے سربرآوردہ افراد کی ریاکاری سے غیر متاثر سیدھے سادے لوگوں کے خلوص کو نذرانۂ عقیدت پیش کیا گیا ہے۔ ابہام اور ادھوری بات سے اجتناب، اشعار میں لفظوں کے کھیل سے بچتے ہوئے مفہوم کی واضح ترسیل کی کوشش، شوخ رنگ، مخدوم کی شاعری کی ان خصوصیات نے بعض نقّادوں کو مخدوم کی "نو کلاسکیت" سے وابستگی کی طرف اشارہ کرنے کا موقع دیا، حالاں کہ یہ قطعاً واضح نہیں ہے کہ اردو ادب کے تعلق سے وہ اس اصطلاح کو کیا معنی پہناتے ہیں۔

غزل کی بنیادی خصوصیات کی سختی سے تعیین کرنے والے شاعری کے مسلّمہ اصولوں کی حدود میں رہتے ہوئے بھی مخدوم کے اسلوب پر انفرادیت اور جدّت کی گہری چھاپ ہے۔ ان کی غزل میں تنگی اور تازگی اظہار، نزاکتِ احساس اور شائستگیِ فکر کا مکمل امتزاج ملتا ہے۔ کلاسیکی شاعری کے ماہرین مخدوم محی الدّین کی غزلوں میں زبان و بیان کی بعض چھوٹی موٹی غلطیوں کی نشان دہی کرتے ہیں لیکن یہ "کھرداپن" محض شاعر کی اردو کے دکنی روپ سے وابستگی کی ایک شہادت ہے۔ اشعار کی محتاط تراش خراش کے مدّنظر زبان کے تعلّق سے شاعر کی غفلت خارج از بحث ہے۔ اگر کہیں زبان کے مسلّمہ اصولوں سے انحراف پایا بھی جاتا ہے تو اس کا جواز اس مقصد میں ملتا ہے جو فن کار کے پیشِ نظر تھا۔

بالعموم مخدوم کی غزل میں کلاسیکی غزل کے مقابلے میں ابیات کا معنوی ربط باہمی زیادہ گہرا ہے۔ تاہم یہ محض مخدوم کی تخلیقات کی خصوصیت نہیں، بلکہ جدید غزل کے ارتقا کا عمومی رجحان بھی ہے۔

اکثر غزلیں حزنیہ رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ لیکن مسرّت و انبساط کو ظاہر کرنے والے اشعار بھی ملتے ہیں، علاوہ ازیں پوری غزل ایسے اشعار پر مشتمل ہو سکتی ہے یا پھر ایسے اشعار "حزنیہ غزل" میں بھی شامل ہو سکتے ہیں۔

اگر مخدوم محی الدّین کی غزلوں کا بہ لحاظ ترتیبِ زمانی تجزیہ کیا جائے (اور "گلِ تر" میں انھیں بالکل اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے) تو دیکھا جا سکتا ہے کہ ابتدائی غزلیات میں مزاج کی وحدت نمایاں ہے۔ تاہم مرورِ زمانہ کے ساتھ خیال کی وحدت کو غلبہ حاصل ہونا شروع ہوتا ہے جو انفرادی ابیات کی مضمون کے تعلق سے متوازیت کا نتیجہ ہے۔ اس کے باوجود ہر بیت کا جداگانہ مفہوم برقرار رہتا ہے۔ بیت منطقی اعتبار سے ارتقا پذیر نظم کے کسی ایک شعر میں تبدیل نہیں ہوتی۔

تاہم بہت سے قارئین اور نقّادوں کو حیرت میں ڈالتے ہوئے مخدوم محی الدّین کا اردو کی بنیادی صنفِ سخن یعنی غزل کی طرف رجوع ہونا ان کے شعری نظام کی کسی بنیادی شکست و ریخت کی شہادت نہیں ہے۔ مجموعی طور سے اردو شاعری میں نظم، سماجی اہمیت رکھنے والے مسائل اور خارجی دنیا کے اہم واقعات کی تصویر کشی اور جذبات و احساسات کے تفصیلی اظہار کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس کے برعکس غزل میں ہم اپنی "رومانی انا" کے غیر ارادی اظہار کا مشاہدہ کرتے ہیں، اس صنفِ سخن میں جذباتیت زیادہ ہوتی

ہے اور معقولیت پسندی کم۔ یہ صحیح ہے کہ مخدوم کے کلام میں ان دو اصنافِ سخن کا فرق نہایت غیر واضح ہے۔ ان کی غزلوں اور موضوعاتی نظموں کی زبان تقریباً یکساں ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ نظموں میں وہ اپنے خیالات، جذبات اور احساسات کے اظہار میں زیادہ آزاد ہیں۔ شاعر پر صنفِ سخن کے تقاضوں کی بندش نسبتاً ڈھیلی ہے۔ اور یہ اس کے شاعرانہ کردار اور عہدِ حاضر کے اہم مسائل سے سدا الجھنے والے مجاہدانہ مزاج سے زیادہ مطابقت رکھتا ہے۔ اس کے برخلاف غزل میں عہدِ حاضر سے ربط کی کوششیں کبھی کبھی کامیابی سے ہم کنار نہیں بھی ہوتیں۔ شاعری کے اصول شعری تخلیق کی نہ صرف ہیئت بلکہ اس کے مواد پر بھی اپنی تحدیدات عائد کر ہی دیتے ہیں۔

نئے راستوں کی تلاش

۱۹۵۸ء میں مخدوم نے اپنی مشہور نظم "چاند تاروں کا بن" لکھی، جس میں ہندوستانی معاشرے کے تاریخی ارتقا کے تین ادوار کے بارے میں انھوں نے اپنے تاثرات کی علامتی شکل میں تصویر کشی کی ہے۔ انھوں نے خود نظم میں ذیلی عنوان "آزادی سے پہلے، بعد اور آگے" کے اضافے سے اس کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔

نظم میں قومی آزادی کی جدّ و جہد اور عشق کے موضوعات کو ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ پیچیدہ اشاریت سے عہدہ برآ ہوتے ہوئے جب قاری نظم کے مفہوم تک پہنچتا ہے تو عوام کی مصیبتوں کی وہ تصویر اس کی نظروں کے سامنے آتی ہے جن کا انھیں آزادی سے پہلے اور آزاد ہندوستان کے وجود کے اولین برسوں میں سامنا کرنا پڑا تھا۔ مخدوم کی نظم میں عام مساوات اور اخوت کے معاشرے کی تعمیر کے لیے کی جانے والی جدّ و جہد کی تصویر کشی ان علامتوں کے ذریعے کی گئی ہے جو عام طور سے عشق بلاخیز کی توصیف کے لیے استعمال کی جاتی ہیں اور تب جنگِ آزادی کا مجاہد ہم کو ایک عاشق کے روپ میں دکھائی دیتا ہے جو آزمائشوں کی انھیں منازل سے گزرتا ہے جن سے جذبہ عشق سے سرشار فرد کو گزرنا پڑتا ہے۔ عشق کے ساتھ ساتھ جدّ و جہد بھی سارے انسانی وجود کا ایک روحانی تجربہ ہے۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمعِ صبحِ وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لیے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا
بانکپن
رات کے جگمگاتے دہکتے بدن

گھنا، اندھیرا جنگل، جس میں سے بے شمار ستاروں کی روشنی بہ مشکل گزر پاتی ہے اور جس کے اس پار۔ شمعِ صبحِ وطن۔ جھلملاتی ہوئی اپنی طرف بلاتی ہے، عوام کو مایوس نہ کر پایا، کیوں کہ آزادیِ وطن

کے بے شمار پروانوں کو بس روشنی کی طرف بڑھنے کی دھن تھی۔ بے رحم جاگیردارانہ نظام کے تسلّط کی رات ختم ہونے کو آرہی تھی۔ لیکن صبح جتنی قریب آتی ہے لوگوں کا سکون اتنا ہی بڑھتا جاتا ہے۔ بے قراری کم ہوتی جاتی ہے، وہ جوشِ عشق سے محروم ہوجاتے ہیں، کیوں کہ:

صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
خارزارِ الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا چھلتا لہو
جو نے خوں بن گیا

کچھ اماماںِ صد مکروفن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوکِ زباں
خونِ نورِ سحر پی گئے

یہاں یہ یاد دہانی مناسب ہوگی کہ یہ نظم ۱۹۵۸ء میں ملک کی آزادی کے گیارہ سال بعد لکھی گئی۔ استعمار کے خلاف لڑنے والے سپاہی، جن کی اگلی صفوں میں مخدوم محی الدّین بھی تھے، غیر ملکی تسلّط سے نجات پانے سے کتنی امیدیں باندھے ہوئے تھے کیوں کہ فطری طور سے ان کا خیال تھا کہ جیسے اندھیری رات کے بعد صبح طلوع ہوتی ہے، غیر ملکی تسلّط سے نجات کے بعد مقامی ستم گروں کے جبروتشدّد کا خاتمہ بھی لازمی ہے۔ مگر افسوس، سینکڑوں "اماماںِ مکروفن۔ نے وہ سبھی کچھ غصب کرلیا جس کو قاعدے سے عوام کی ملکیت ہونا چاہیے تھا۔ خوش آئند توقعات اور کڑے حقائق میں نامطابقت کی وجہ سے اس صدی کی چھٹی دہائی میں عوام النّاس پر مایوسی کی کیفیت طاری ہوگئی۔ سماج میں نمایاں ہوتے ہوئے رجحانات کا باریک بینی سے مشاہدہ کرنے والے شاعر نے بھی اپنے اشعار میں ان امور کی نشان دہی کردی جو گرماگرم مباحثوں کا موضوع کئی سال بعد ہی بننے والے تھے۔ مجموعی کیفیت کے اعتبار سے مخدوم کی اس کافی قنوطیانہ نظم میں اس پیار کے خون کا ذکر ہے جو انسانی نفرت کے ہاتھوں بہایا گیا اور ان آدرشوں کی شکست کا جن کے لیے لوگوں نے نبرد آزمائی کی تھی۔ نظم کو ملک کی تقسیم کے نتائج، آزادیٔ ہند کے ساتھ بھڑک اٹھنے والے افسوسناک مذہبی اور فرقہ وارانہ فسادات پر تبصرے کی حیثیت سے بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ قارئین کو

نظم میں ان سازشی سیاست دانوں پر کڑی تنقید بھی دکھائی دیتی ہے جو عوام کو آزادی کے متوقعہ فوائد سے محروم کرکے "خونِ نورِ سحر پی گئے۔۔

لیکن نظم کا اختتام خوش آئند لہجے میں ہوتا ہے اور شاعر اس خوش امیدی کا رشتہ عوام کے مستقبل سے باندھتا ہے:

رات کی تلچھٹیں ہیں اندھیرا بھی ہے
صبح کا کچھ اجالا، اجالا بھی ہے

ہم دمو
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دل دار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

اور گو کہ اندھیرے کا ابھی تک راج ہے اور رات کی تلچھٹیں ابھی تک باقی ہیں مگر اس کے باوجود "صبح کا کچھ اجالا اجالا بھی ہے۔۔ اور شاعر پھر اپنے ان رفیقانِ کارزار اور ہم دموں کو، جن کے ساتھ اس نے سال ہا سال زندگی کے دکھ سکھ بانٹے تھے، پامردی اور استقلال کے ساتھ دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلنے کی دعوت دیتا ہے۔

مخدوم محی الدّین کی اس نظم کی اشاعت ادبی رسائل میں گرماگرم اور متضاد تبصروں کا باعث ثابت ہوئی۔ مخدوم کے احباب کو نظم میں شاعر کے نقطۂ نظر کا استقلال اور عوام کی خوش حالی کے لیے جدّوجہد کو جاری رکھنے کا عزم دکھائی دیا۔ ان کا خیال تھا کہ ہندوستان کی سماجی زندگی میں پیش آنے والے واقعات کے بارے میں کمیونسٹ شاعر کی رائے ملک کے بہت سے جمہوری انداز سے سوچنے والے قائدین کے خیالات سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے اور نظم میں موجودہ صورتِ حال کے مدنظر مخدوم محی الدّین کے نظریات کا فطری ارتقا بالکل واضح ہے۔

چند ادیبوں نے جو ہندوستان کے ترقی پسند مصنّفین پر کافی عرصے سے تنقید کرتے چلے آئے تھے دوسرا نقطۂ نظر اپنایا۔ عالم خوند میری نے، جو کسی زمانے میں مخدوم کے ساتھ "کامریڈ اسوسی ایشن۔ کی سرگرمیوں میں شریک رہ چکے تھے، اس نقطۂ نگاہ کی ترجمانی کافی تفصیل سے کی۔

اسی سال یعنی ۱۹۵۸ء میں شائع شدہ اپنے مضمون میں نظم کی خوبیوں کا بھرپور اعتراف کرتے ہوئے انھوں نے شاعر کی تخلیقات میں "اندھے اعتقاد" اور "صحت مند تشکیک" کی کشمکش کا ایک مشتبہ نظریہ پیش کیا۔ عالم خوند میری کی رائے میں تخلیق کے ابتدائی دور کے "اندھے اعتقاد" اور کٹرپن سے شاعر کے انحراف اور بعد کے دور میں "صحت مند تشکیک" کے عناصر کی شمولیت کی بدولت "چاند تاروں کا بن" اور "چارہ گر" جیسی خوب صورت تخلیقات معرض وجود میں آئیں۔ بلاشبہ کسی بھی فنی تخلیق کا مختلف قارئین اپنے اپنے تجربے، نظریۂ حیات اور جمالیاتی ذوق کی روشنی میں اپنے اپنے ڈھنگ سے مطالعہ کر سکتے ہیں اور اس کی اپنے اپنے طور سے تشریح کر سکتے ہیں اور شاعر کے اقتدار پر قابض "اماموں" کے تعلق سے تنقیدی رویے کو شاعر کی اپنی پچھلی سرگرمیوں سے دل برداشتگی اور جدّ و جہد سے گریز سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس صورت میں بہ آسانی یہ بھی دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ اپنی ابتدائی تخلیقات میں اپنی صلاحیتوں کو سیاسی جدّ و جہد کے مقاصد کے تابع کرتے ہوئے اور محض نظریاتی عقائد کو سامنے رکھتے ہوئے شاعر نے "خود اپنے نغمے کا گلا گھونٹا"۔ اس کے بعد آسانی سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اہم شاعرانہ دریافتیں تبھی معرض وجود میں آتی ہیں جب شاعر "مسلک" کی پیروی چھوڑ دیتا ہے، جب وہ اپنے سابقہ نظریات سے دست بردار ہو جاتا ہے اور چوں کہ مخدوم کو شان دار فنّی کامیابی نصیب ہوئی تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ اپنے خیالات سے دست بردار اور کمیونسٹ اصولوں اور عقائد سے منحرف ہو گئے۔

لیکن زندگی میں سب کچھ اتنا سیدھا سادہ نہیں ہوتا جتنا کہ عالم خوند میری کی بنائی ہوئی ترسیم میں۔ مخدوم نے آگے بھی عملی میدان میں ایک مستعد اور بااصول کمیونسٹ کی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے بہت سے خوب صورت اشعار کہے۔ ان کی شاعری میں نہ بے حسی اور تذبذب کا گزر ہوا اور نہ ہی اس میں زندگی کے حقیقی مسائل سے فرار اور غم ذات کی چھوٹی سی دنیا میں منہ چھپا لینے کی آرزو کی نشان دہی کی جاسکتی ہے اور جہاں تک نعرہ بازی اور تخلیق کے ابتدائی دور میں ان کے کلام میں کبھی کبھی در آنے والے ایک گونہ ونوک انداز کو ترک کرنے کا سوال ہے، جہاں تک آزاد ہندوستان میں ظہور پذیر ہونے والے زندگی کے منفی پہلوؤں پر زیادہ توجہ اور استعماری تسلّط کے خاتمے کے دور کی ترقی پسند شاعری کی بہت سی تخلیقات کے لیے مخصوص خود نمائی اور بانکپن سے اجتناب کا سوال ہے تو یہ سب مخدوم کی شاعری کے، ماحول کی پکی اور حقیقت پسندانہ ترجمانی کی طرف ارتقا کی شہادت ہے۔ "گل تر" میں شامل دوسری نظمیں محض مخدوم محی الدّین کی تخلیقات کے، زندگی کے عمیق تر اور فلسفیانہ ادراک کی طرف منطقی ارتقا کی تصدیق کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں نظم "چارہ گر" پر قدرے تفصیل کے ساتھ گفتگو مناسب ہوگی، جسے بہت سے نقّاد اس صدی کی چھٹی

دہائی میں مخدوم کے طرز تحریر کی نمائندہ نظم سمجھتے ہیں۔

اپنے تخلیقی سفر کے آغاز ہی میں مخدوم محی الدّین نے اپنے کلام کی تعریف محبّت اور محنت کی شاعری کی حیثیت سے کی تھی۔ کوئی بھی سماجی موضوع زیر بحث کیوں نہ ہو، ان کی مختصر نظموں میں محبّت کا تذکرہ ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ یہاں اس بات کو ملحوظ خاطر رکھنا مناسب ہوگا کہ فطری مناسبت کے اعتبار سے مخدوم مختصر نظموں کے شاعر ہیں۔ بظاہر مختصر نظم ہی ان کو اپنی "انا" کے بھرپور اظہار کا موقع فراہم کرتی تھی کیوں کہ کیفیت مکمل، تاثر مجرد، اور غنائی احساس کے تابع سبھی وسائل صورت گری کے قریبی تعلّق باہمی کا واضح اظہار اسی میں ممکن تھا۔ نظم کی مختصری فضا میں گویا کہ خیالی پیکر، ہر استعارے اور تشبیہ کی اضافی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے اور مواد کا زیادہ سے زیادہ ارتکاز عمل میں آتا ہے۔

مجموعہ "گل تر" میں اپنے افکار کے نتائج اخذ کرتے ہوئے اور ناکام امیدوں پر افسردگی کا اظہار کرتے ہوتے مخدوم پھر محبّت کے موضوع کی طرف رجوع ہوئے ہیں۔ مگر اب ذہنی پختگی اور دانش مندی ان کو شاعری اور کائنات، تخلیق اور زندگی کے ناسیاتی تعلق کو ہمیشہ نظر میں رکھنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔ اپنے کلام میں وہ کائنات کی ہم آہنگی کو سمجھنے اور اس کی تہہ تک پہنچنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ ان کی نوجوانی کی شاعری کی قدرے سادہ لوح رومانیت اب پھر واپس آرہی تھی لیکن اب وہ اونچی سطح کی تھی، وسیع تجربۂ حیات کی بدولت اس کا لطف دوبالا ہو گیا تھا اور اب مخدوم کے لیے محبّت نہ صرف دو شخصیتوں کا حسی اور روحانی رشتہ تھی، بلکہ یہ ایک فرد واحد اور مجموعی طور سے سماج کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے میں معاون ایک گہری فکر مندی بھی تھی۔ پیار کی عالم گیریت اور ہمہ گیری، جو بیک وقت "خدا" بھی ہے اور "چتا" بھی، یہ وہ احساس ہے جس سے ساری نظم "چارہ گر" مملو ہے۔

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
مے کدے سے ذرا دور اس موڑ پر
دو بدن
پیار کی آگ میں جل گئے

پیار حرفِ وفا
پیار ان کا خدا
پیار ان کی چتا

دو بدن
اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے
ہوئے
جیسے دو تازہ رو، تازہ دم پھول پچھلے پہر
ٹھنڈی ٹھنڈی سبک رو چمن کی ہوا
صرفِ ماتم ہوئی
کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم رخسار پر
ایک پل کے لیے رک گئی

ہم نے دیکھا انھیں
دن میں اور رات میں
نور و ظلمات میں
مسجدوں کے مناروں نے دیکھا انھیں
مندروں کے کواڑوں نے دیکھا انھیں
مے کدے کی دراڑوں نے دیکھا انھیں
از ازل تا ابد
یہ بتا چارہ گر
تیری زنبیل میں
نسخۂ کیمیائے محبت بھی ہے

کچھ علاج و مداوائے الفت بھی ہے؟

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
مے کدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن
چارہ گر!

عاشق و معشوق پیار کی آگ میں جل رہے ہیں۔ اس محبّت کی ہمہ گیری موت کی ہمہ گیری کے تقریباً برابر ہے۔ اسلامی مساجد، ہندو منادر اور مے کدے ان گرفتارانِ محبّت کو مشفقانہ نظروں سے دیکھ رہے ہیں۔ سبھی محبّت کے زیرِ نگیں ہیں، چاہے ان کا کسی مذہب سے بھی تعلق کیوں نہ ہو۔ اس جلا کر راکھ کر دینے والی محبّت کا علاج و مداوا تو روایتی سیانے چارہ گر کی اس زنبیل میں بھی نہیں ہے جو اس میں دان پن اور خیرات میں دی ہوئی چیزوں کے ساتھ تعویذ گنڈے اور طرح طرح کی جڑی بوٹیاں بھی رکھتا ہے اور جو عوام کے اعتقاد کے مطابق ہر طرح کے معجزے دکھا سکتا ہے۔ محبّت کی یہی ہمہ گیری، جاں سپردگی اور بے نفسی اس کو جدّ و جہد کے مماثل بناتی ہے۔

آئیے، یہاں نظم "چاند تاروں کا بن" کے پہلے مصرعے کو حافظے میں تازہ کریں:

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن

مخدوم کے لیے خود فراموش محبّت، جاں نثارانہ جدّ و جہد اور تخلیقی، مسرّت بخش محنت جس کے لیے انسان خود کو بالکلیہ وقف کر دیتا ہے اور جس سے اس کو دکھ اور سکھ دونوں بہ یک وقت ملتے ہیں، ہم معنی تصوّرات ہیں۔ انسان کا فرض ہے کہ وہ محبّت، محنت اور جدّ و جہد کے لیے اپنے آپ کو کلیتہً ہمیشہ ہمیش کے لیے اور زندگی کے ایک ایک لمحے کے لیے وقف کر دے اور اس میں اس کو نہ کسی چیز کی پروا ہونی چاہیے نہ پیچھے مڑ کر دیکھنا چاہیے اور نہ کسی سے خوف کھانا چاہیے۔ اپنی تخلیقات میں مخدوم اسی نظریے کے پابند تھے۔ عملی زندگی میں بھی وہ ایسے ہی تھے۔ انھوں نے ہمیشہ خود کو جدّ و جہد اور محنت کی آگ میں جلایا۔

مخدوم کی نظم "رقص" بھی محبت سے منسوب ہے۔ مخدوم کی تقریباً سبھی شعری تخلیقات پر محیط اختتامی مجموعۂ کلام (۱۹۶۶ء) کا عنوان اسی نظم کے الفاظ "بساطِ رقص" سے لیا گیا ہے۔

قافیہ بند اور غیر قافیہ بند مصرعوں کی الٹ پھیر، اندرونِ نظم آہنگ کی تبدیلی، آوازوں کا شان دار زیر و بم، یہ سب بحیثیتِ مجموعی ناچ کی موسیقی کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔

ایک ہی نظم میں ہاتھوں میں پھولوں کی کمان لیے ہوئے ہندو دیو مالا کے خدائے محبت کام دیو اور تیشے سے پہاڑ کھود کر نہر نکالنے والے مشرقِ وسطیٰ کی رزمیہ شاعری کے ہیرو فرہاد کا ذکر، اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے کہ شاعر کا تخاطب بلالحاظ مذہب و ملت سبھی لوگوں سے ہے۔ محبّت اپنے گرفتار سے یہ دریافت نہیں کرتی کہ وہ کس مذہب کا پیرو ہے، حالاں کہ گرفتارانِ محبت کے مذاہب کا اختلاف ان کے لیے اکثر بہت سی مصیبتوں کا باعث ہوتا ہے اور جیسا کہ مخدوم کے کلام میں اکثر ہوتا ہے، ایک انفرادی جذبۂ محبّت کے اظہار کو ایک عالمی اور ابدی مفہوم دے کر وہ ایک اکیلی تصویر کو وسیع سیاق و سباق کا جزو بنا دیتے ہیں:-

وہ روپ ، رنگ ، راگ کا پیام لے کے آ گیا
وہ کام دیو کی کمان ، جام لے کے آ گیا
وہ چاندنی کی نرم نرم آنچ میں تپی ہوئی
سمندروں کے جھاگ سے بنی ہوئی جوانیاں
ہری ہری روش پہ ہم قدم بھی ہم کلام بھی
بدن مہک مہک کے چل
کمر لچک لچک کے چل
قدم بہک بہک کے چل
وہ روپ ، رنگ ، راگ کا پیام لے کے آ گیا
وہ کام دیو کی کمان ، جام لے کے آ گیا

الٰہی یہ بساطِ رقص اور بھی بسیط ہو
صدائے تیشہ کامراں ہو کوہ کن کی جیت ہو

شاعر فرہاد کو دعائیں دیتا ہے، جس نے روایت کے مطابق محبّت کے نام پر پہاڑ کھودے تھے۔ ایک وسیع و عریض علاقہ بساطِ رقص کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور تب رقص اپنے مفہوم کے اعتبار سے کسی بھی عمل کی علامت بن جاتا ہے، چاہے وہ عمل جسمانی ہو یا ذہنی، جذباتی ہو یا پھر سماجی۔

مخدوم محی الدّین کی تخلیقات میں تصوّرِ محبّت پر بحث کے دوران شاعر کی زندگی میں کچھ ایسے واقعات کا ذکر بھی کرنا پڑتا ہے جو عام طور سے غیروں کی نگاہ سے اوجھل ہیں۔ اگر

شاعر کے آخری چند برسوں کی تخلیقات پر بہتر روشنی ڈالنے میں وہ معاون نہ ہوتے تو شاید اس کی زندگی کے ان واقعات کے ذکر کی، جو اس کو اتنے عزیز تھے، ضرورت بھی نہ پڑتی۔ علاوہ ازیں مخدوم کے اس "راز" سے ان کی جان پہچان والوں کا ایک وسیع حلقہ واقف بھی ہے۔ ہمارا اشارہ کماری اندرادھن راج گیرجی سے ان کی محبّت کی طرف ہے۔ "گلِ تر" میں اندرادھن راج گیرجی کی دو نظمیں بھی شامل ہیں جن کا مخدوم نے انگریزی سے ترجمہ کیا ہے۔ ان کو ترجمہ بھی نہیں کہنا چاہیے، بلکہ یہ تو اندرا کی نظموں کے موضوعات کی بنیاد پر لکھی ہوئی طبع زاد تخلیقات ہیں جن میں معشوقۂ دل نواز کے تعلق سے، جو اب بھی حیدرآباد میں رہتی ہیں، شاعر کے احساسات کا عکس ملتا ہے۔

یہ نظمیں "فاصلے" اور "ہم دونوں" ہیں۔ اصل انگریزی نظموں سے پیدا ہونے والے تاثر کو نقطہ آغاز بناتے ہوئے مخدوم اس نا استوار بنیاد پر محبت کے ایک مندر کی تعمیر کرتے ہیں جس کے ہر گوشے میں ان کے اپنے دل کی دھڑکن سنائی دیتی ہے۔ یہ جذبات محبت، ناآسودہ آرزوؤں، نشۂ عشق اور اس کی اذیّتوں کی داستان ہے۔ اگر ان میں ذاتی تجربہ تعمیم کی بھٹّی میں پگھلا نہ ہوتا تو ان نظموں کو خود شاعر کے محبّت کے ڈرامے پر تبصرے کا نام دیا جا سکتا تھا۔ نظم "فاصلے" پر راز کا ایک پردہ پڑا ہوا ہے۔ یہ قیاس کرنا بالکل منطقی ہوگا کہ اس نظم کے "تو" کا اشارہ، اگر یہ ترجمہ ہے، محبوب کی طرف ہے۔ لیکن نظم کا بغور مطالعہ کرنے والا اس میں خود مترجم یا نظم کے غنائی ہیرو کے شاعرانہ احساسات کا مشاہدہ کر سکتا ہے۔

نظم میں دو مراکزِ جاذبہ ہیں، "میں" اور "تو"، جن کے اطراف صفات و کیفیات مجتمع ہوتی ہیں، لیکن موضوع کے ارتقا کے ساتھ ساتھ وہ ایک طرح سے ایک دوسرے کے متبادل اور قائم مقام بن جاتے ہیں۔ اس صدی کی ساتویں دہائی کے "جدید شعرا" کی غنائی شاعری کا نشانِ امتیاز، اس کے کرداروں کی بعید از فہم اور لحہ بہ لحہ متبدّل تعریف ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس دور میں جدید شعرا کی تخلیقات، ان کی شاعری کے لیے مخصوص اخفا، اشاریت، علامتوں کی کثیر معنویت سے مخدوم کافی متاثر تھے اور اگر نظم "چارہ گر" کو "جدید شاعری" کی طرف پہلی پیش رفت کہا جا سکتا ہے تو "فاصلے" ہندوستان کی ادبیات کے اس نئے رجحان میں مخدوم کی سنجیدہ دلچسپی کی شہادت ہے۔

"ہم دونوں" میں، جو اسی شاعرہ کی تخلیقات کے موضوع پر مخدوم کی دوسری نظم ہے، ہم کو پھر گرفتارانِ محبت کے لحہ ملاقات کے "تو" اور "میں" سے سابقہ پڑتا ہے۔

لیکن یہ ملاقات دائمی جدائی کا پیش خیمہ ہونے کی وجہ سے افسردگی سے مملو ہے۔ اردو زبان کے قواعد کی خصوصیات کے باعث قطعیت کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کہاں نظم کے غنائی ہیرو کا ذکر ہے اور کہاں اس کی محبوبۂ دل نواز کا۔ مزید برآں قطعیت کے ساتھ اس امر کا ادّعا بھی ممکن نہیں کہ "ترجمے۔ میں اصل کی طرح، بیان ہیروئن کی طرف سے ہے، یا اب ہم غنائی ہیرو کی آواز سن رہے ہیں جس کا تخاطب محبوبہ سے ہے۔ لیکن اگر اس کا قطعی تعیّن ممکن بھی ہوتا تو شاعر کی فکر کے ادراک میں شاید ہی کسی اضافے کی گنجائش نکلتی، کیوں کہ "شب کے سنّاٹے میں۔ تو" ہم دونوں۔ ہی جاگ رہے ہیں، "دام افسون و طلسمات۔ میں تو" ہم دونوں۔ ہی کے دل گرفتار ہیں۔ تاروں بھری رات میں گرفتارانِ محبت کی آوازیں سرگوشی کی طرح سنائی دیتی ہیں۔ گویا بچھڑتے ہوئے، دبی سانس میں پرندے گا رہے ہوں۔ مگر غنائی ہیرو (یا پھر ہیروئن؟) کو پورا اعتماد ہے کہ جدائی کے بعد بھی دوست کی یاد اس کے سیلابِ تخیل میں اس طرح تیرے گی "صبح دم تیرتا پھرتا ہے کسی جھیل میں جیسے کوئی ہنس۔"

غنائی ہیرو قسمت کا شکر گزار ہے کہ اس کی مہربانی سے اسے ملاقات کے یہ چند لمحے میسّر ہوئے، چاہے یہ ملاقات دائمی جدائی کا پیش خیمہ ہی کیوں نہ ہو۔ نظم میں دل سوزی اس پرخلوص اور تصنّع سے پاک احساس کی مرہون منت ہے جس کی بنیاد حقیقی زندگی ہے اور اسی وجہ سے یہ نظم سبھی قارئین کو عزیز ہے۔

مخدوم کی کم و بیش اسی دور (یعنی اس صدی کی چھٹی دہائی کے اواخر) میں لکھی ہوئی نظموں "احساس کی رات"، "سنّاٹا"، "خواہشیں"، "وصال"، اور "وقت، بے درد مسیحا" کا موضوع بھی محبّت ہے۔

نظم "احساس کی رات" محبت سے محرومی کے خوف سے مملو ہے، اس خوف سے کہ کہیں "شفقِ زیست کی پیشانی کا رنگیں قشقہ"، یہ "رنگِ جبیں"، حوادثِ زمانہ سے اڑ نہ جائے۔ (یہاں یہ ملحوظِ خاطر رکھنا مناسب ہو گا کہ "گلِ تر" کی اشاعت کے وقت شاعر ترپن برس کا تھا اور ساٹھ سال کی عمر کو پہنچنے کے فوراً بعد ہی وہ اس دنیا سے رخصت ہو گیا)۔ شاعر فریاد کناں ہے کہ دہر میں مہر و وفا اور لطف و عطا اب باقی نہیں رہے، اب واحد ملجا و ماویٰ سرِ شام اس کی گزرگاہوں میں شمع جلانے والی محبوبۂ دل نواز کی محبّت ہے، وہ شمع جس کی کشش بے پناہ ہے، اسی شمع کی طرح جو اپنی محبّت میں گرفتار پروانے کو وصال کی

آگ میں جلا کر خاکستر کر دیتی ہے:

مجھے ڈر ہے کہ کہیں سرد نہ ہو جائے یہ احساس کی رات
نرغے طوفانِ حوادث کے، ہوس کی یلغار
یہ دھماکے، یہ بگولے، سرِ راہ
جسم کا، جان کا پیمانِ وفا کیا ہو گا؟
تیرا کیا ہو گا مرے تارِ نفس
تیرا کیا ہو گا اے مضرابِ جنوں
یہ دہکتے ہوئے رخسار
یہ جھکتے ہوئے لب
یہ دھڑکتا ہوا دل
شفقِ زیست کی پیشانی کا رنگیں قشقہ
کیا ہو گا؟
اڑ نہ جائے کہیں یہ رنگِ جبیں
مٹ نہ جائے کہیں یہ نقشِ وفا
چپ نہ ہو جائے یہ بجتا ہوا ساز
شمعیں اب کون جلائے گا سرِ شام، گزرگاہوں میں
دہر میں لطف و عطا کچھ بھی نہیں
دہر میں مہر و وفا کچھ بھی نہیں
سجدہ کچھ بھی نہیں، نقشِ کفِ پا کچھ بھی نہیں
میرے دل اور دھڑک
شاخِ گل
اور مہک اور مہک اور مہک

زندگی کی میزان لگاتے وقت افسردگی کا احساس لازمی ہے (اور "شام" کی قربت کے ساتھ ایسا رجحان بالکل فطری ہے) تاہم جوانی کی طرح مستقبل میں بھی باعمل زندگی گزارنے ("میرے دل اور دھڑک")، زندگی کی مسرّتوں کا لطف اٹھانے اور شاخِ گل کی مہک سے مشامِ جاں کو معطّر کرنے کی آرزو سے یہ ہم کو نہیں روکتا۔

نظم "ہم دونوں" میں دو گرفتاران محبت کی ملاقات کا ذکر ہے، جو بظاہر تاہل کے بندھنوں سے آزاد ہیں۔ "وصال" میں ہم دوسری طرح کی صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ نظم کا غنائی ہیرو دبے قدموں بے تابی سے اس کی منتظر اپنی محبوبہ کے گھر پہنچتا ہے۔ ملاقات کی مسرّت تشویش کے احساس سے خالی نہیں ہے کیوں کہ گھر کے کھنڈروں میں "بڑھا ناگ" ان کی تاک میں ہے۔ تاہم "دو تنور بدن پھول" مستقبل سے بے فکر ایک دوسرے کی آغوش میں دل شاد ہیں۔

گھر کے کھنڈروں میں تاک لگا کر چھپے ہوئے ناگ کا خیالی پیکر ایک اور گہرا مفہوم بھی رکھتا ہے۔ یہ نظم "چاند تاروں کا بن" میں مذکور ان افراد کے پیکرِ خیالی کی ارتقائی شکل ہے جو "پھینک کر اپنی نوکِ زباں خونِ نورِ سحر پی گئے"۔ یہ قدامت پسند طاقتوں کی علامت ہے، جو سماج کی معمول کی زندگی میں روڑے اٹکاتے ہیں۔

ناگ کے پیکرِ خیالی کی یہی تشریح تھی جس کے سبب ہندوستانی نقّادوں نے اسے عشقیہ نظموں کے زمرے میں شامل کرنا مناسب نہیں سمجھا کیوں کہ اس نظم میں عشقیہ، شخصی اور سماجی عناصر ایک ناقابل تقسیم وحدت کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔

مختصر سی، گویا کہ ایک سانس میں کہی گئی نظم "سب کا خواب"۔ انفرادی اور سماجی عناصر کے مکمل اتحاد کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کی عشقیہ اشاریت کو بہ آسانی سیاسی نظریے کی ترجمانی کرنے والی پیکر تراشی کا مفہوم دیا جا سکتا ہے اور صریحاً سماجی تاثر کی خاطر وانگا، یانگسی، نیل اور گنگا کے دلوں سے تخاطب فطری طور سے عام انسانیت دوستی کے تصوّر میں مدغم ہو جاتا ہے۔

نظم کا ڈھانچہ ایسا ہے کہ اس کی تشریح بجا طور پر اس صدی کی چھٹی دہائی میں ہندوستان میں ظہور پذیر ہونے والی سماجی صورتِ حال کے مطابق کی جا سکتی ہے۔ پہلے برطانوی نوآبادکاروں اور مقامی استحصال کرنے والوں کے خلاف جدّوجہد کے لیے اٹھ کھڑے ہونے والے سبھی لوگوں کا ایک ہی خواب تھا، جس نے ان میں اتحاد کی روح پھونک دی تھی۔ "وہ شبِ مہتاب میری ہی نہ تھی، وہ تو سب کا خواب تھا۔ سایۂ گیسوئے محبوب میں بس جانے کے ارماں سبھی کے دل میں تھے"۔ یکساں صورتِ حال میں سبھی لوگوں کے احساسات بھی تقریباً یکساں ہوتے تھے۔ مگر پھر وانگا اور یانگسی، نیل اور گنگا سے آنے والی طرح طرح کی مہکاریں مشامِ جاں کو معطّر کرنے کی

بجائے ناگواری کا احساس پیدا کرنے لگیں اور پہلے جو سب میں "اک گرمیِ احساس ہوتی تھی نہیں معلوم وہ کیا ہو گئی"۔

قاری بہ آسانی سمجھ سکتا ہے کہ یہاں شاعر دراصل استعارے کی زبان میں عالمی انقلابی تحریک کی پھوٹ کا ذکر کر رہا ہے، اس تفریق کا ذکر کر رہا ہے جو قومی، نظریاتی اور دیگر وجوہ سے جمہوری طاقتوں میں پیدا ہوئی، اور وطن کی آزادی اور اس کی سماجی تعمیرِ نو کے لیے جدّوجہد کرنے والوں کی صفوں میں مختلف پیڑھیوں کے نمائندوں کے مابین اختلافات کے سنگین نوعیت اختیار کر جانے کا ذکر کر رہا ہے۔ "چارہ گر" اور مخدوم محی الدّین کی بعض دوسری نظموں کی طرح نظم "سب کا خواب"۔ کا اختتام سوالیہ اشعار پر ہوتا ہے:

آپ میں اک گرمیِ احساس ہوتی تھی
نہیں معلوم وہ کیا ہو گئی؟
چاندنی سی میرے دل کے پاس ہوتی تھی
نہیں معلوم وہ کیا ہو گئی؟

اور شاعر ان سوالوں کا جواب نہیں دیتا، گویا کہ قاری کو اپنے ساتھ غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ کھلے اختتام والی یا سوال پر ختم ہونے والی تخلیقات، جن میں لکھنے والا شعوری طور سے "ہمہ داں مصنّف" کے رول کی ادائیگی سے دست بردار ہو جاتا ہے، اس صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی کے ہندوستانی ادب، اور نہ صرف شاعری بلکہ نثری اصنافِ ادب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ مخدوم محی الدّین نے بھی اس طرزِ تحریر کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگا لیا اور اسے بھی اپنے لوازمات شاعری میں داخل کر لیا۔

قاری کو غالباً یاد ہو گا کہ نظم "احساس کی رات" کا آغاز ایک اندیشے سے ہوتا ہے:

مجھے ڈر ہے کہ کہیں سرد نہ ہو جائے یہ احساس کی رات

نظم "وقت" – "بے درد مسیحا" میں شاعر اس موضوع کو آگے بڑھاتا اور اس کو منطقی طور پر تکمیل کی طرف لے جاتا ہے۔ بظاہر صورتِ حال بد سے بدتر ہو گئی ہے۔ احساسِ زیاں زندگی کے ایک جاں گداز حادثے اور بدترین شکست کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ اب کس سے امید باندھی جائے؟ اگر ماہر ترین چارہ گروں کے پاس خود محبّت کا کوئی علاج و مداوا نہیں ہے تو کیا موت کے ہاتھوں اس محبت کو لگے ہوئے زخم کی کوئی دوا ان کے پاس مل سکتی ہے؟ امید بس اب بے رحم اور بے درد وقت سے ہے جو فکرِ انسانی کے سیلِ رواں کی

مانند خود تو غیر مادی ہے لیکن معجزے دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے۔

وقت کے پاس جسمانی اور روحانی سبھی زخموں کا علاج ہے۔ اگر کسی نے زندگی میں بے شمار غلطیاں کی ہیں اور عالم یاس میں اس کو اپنا مستقبل بالکل تاریک دکھائی دے رہا ہے تو اسے چاہیے کہ ٹھہرے، بہت دوڑ دھوپ نہ کرے۔ زمانے کی بے رحم گردش اپنے ساتھ شفا بھی لائے گی، چاہے اس کا انتظار کتنا ہی تکلیف دہ کیوں نہ ہو:

درد کی رات ہے
چپ چاپ گزر جانے دو
درد کو مرہم نہ بناؤ
دل کو آواز نہ دو
نورِ سحر کو نہ جگاؤ
زخم سوتے ہیں تو سو رہنے دو
زخم کے ماتھے سے امرت بھری انگلی نہ ہٹاؤ
دل کو آرام، پھپھولوں کو سکوں ملتا ہے
وقت بے درد مسیحا ہے
بہ یک حکم جگا دیتا ، جلا دیتا ہے
قبر سے اٹھ کے نکل آئی ملاقات کی شام
ہلکا ہلکا سا وہ اڑتا ہوا گالوں کا گلال
بھینی بھینی سی وہ خوشبو کسی پیراہن کی
شب کے سنّاٹے کے جادو نے کمندیں پھینکیں
گوشۂ دل کے کسی چاک میں لپٹی سوئی
حسرت نے جو انگڑائی لی
خواہشیں رینگتی پھرتی نظر آتی ہیں کمیں گاہوں میں
کوئی یوسف نہ زلیخا
یہ وہ محمل ہے
یہ رات
درد کی کاہکشاں ہے کہ صلیبوں کی برات
رات اک ساقیِ بے فیض کی مانند گزرتی ہے

گزر جانے دو
وقت!
او مشفق و محسن قاتل
رات کی نبض میں نشتر رکھ دے
رات کا خون ہے
بہہ جاتا ہے
بہہ جانے دو

مخدوم کے کلام میں رات ہر طرح کے جمود اور انسان دشمن طاقتوں کی تجسیم، شر کی حامل، نور اور شادمانی کی دشمن ہے۔ وقت ایک طرح سے غیر جانب دار اور بے رنگ ہے مگر اندھیرے سے مقابلے شاعر اس سے بھی سمجھوتہ کرنے کے لیے اور اپنا طرف دار بنانے کے لیے تیار ہے اور شاعر وقت سے درخواست کرتا ہے کہ وہ رات کی نبض میں اپنا شفا بخش نشتر چبھو دے، طلوعِ سحر کو قریب تر لانے کے لیے رات کے خون کو بہنے دے مطلق عدم تشدّد کا پرچار کرنے والے گاندھی وادی ادیبوں کے برخلاف مخدوم محی الدّین سچائی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے سے نہیں ڈرتے۔ وہ تشدّد کا تشدد سے جواب دینے اور اپنے آدرشوں کی ہر طرح سے حفاظت کرنے کے لیے ہمیشہ تیار رہتے ہیں۔

نظم "خواہشیں" میں امانت کے مشہور ڈرامے "اندر سبھا" کی پیکر تراشی کی طرف شعوری رجحان کی واضح نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ اگر ڈرامے میں اندر سبھا کی پری وش رقاصاؤں کے نام پھولوں اور قیمتی پتھروں کے ناموں سے مستعار لیے گئے ہیں تو یہاں عنانی ہیرو کے دل میں مجمع لگائے ہوئے مختلف خواہشیں ایسی ہی رقاصاؤں کا پارٹ ادا کرتی ہیں اور یہی خواہشیں "لال، پیلی، ہری چادریں اوڑھ کر۔ دل میں جاگ اٹھیں اور پھر انھوں نے اپنا رقصِ مسلسل شروع کر دیا۔ (لال، پیلا یعنی زعفرانی اور ہرا، یہ کمیونسٹوں، ہندوؤں اور مسلمانوں کے جھنڈوں کے رنگ ہیں)، لیکن ان میں سے کچھ خواہشیں، "دل کی نیلم پری" اور "دل کی پکھراج"۔ شاعر کو زیادہ عزیز ہیں جن کے خیالی پیکر اس طرح سے ہماری نظروں کے سامنے آتے اور پھر تحلیل ہو جاتے ہیں جیسے جام مے میں چاندنی گھل جاتی ہے۔ رخصت ہوتی ہوئی چاند کی اس کرن کے ساتھ ان پریوں کے ہونٹوں کی لالی اور محبوبہ دل نواز کی نزاکت اور نرمیاں دھندلا جاتی ہیں، مبہم اور غیر واضح ہو جاتی ہیں اور اگر وقت محبوبۂ دل نواز کے چہرے کے نقوش کو دھندلا دیتا ہے تو وقت کے جام میں

نیلم پری اور پکھراج کے ساتھ گزاری ہوئی طلسماتی راتوں کی ان کہی داستان بھی گھل جاتی ہے۔

نظم "فریاد" روحانی اکیلے پن کی شکایت، سدا سے ایک دوسرے کو نہ سمجھ پانے کے شکوے، لمحاتی انسانی کمزوری اور تحیر سے مملو ہے۔ بظاہر اس صدی کی چھٹی دہائی کے اواخر میں مخدوم محی الدّین بھی اس قنوطیت اور تشکیک سے ایک حد تک متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے جس نے اچھے اچھے مضبوط قلوب میں بھی جڑ پکڑلی تھی۔ اس دور کی بہت سی نظموں میں افسردگی اور ایک ایسے مبہم سے خطرے کا احساس ہوتا ہے جو موہوم ہونے کی وجہ سے ہر انسان کے دل کے قریب بھی اور قابلِ فہم بھی تھا۔ اور دل جو ایک طرح سے "تلخابۂ حیات کا غم" ہے ایک مستقل درد محسوس کرتا ہے، جس کا دوسرے مشاہدہ نہیں کر سکتے:

کوئی کسی کو بتاتا نہیں کہ کیا کھویا
کسی کو یاد نہیں ہے کہ دل پہ کیا گزری
دلوں میں بند ہیں تلخابۂ حیات کے خم
کوئی زبان سے کہتا نہیں کہ غم کیا ہے
ہر ایک زخم کے اندر ہے زخم، درد میں درد
کسی کی آنکھ میں کانٹے، کسی کی آنکھ میں پھول
کہیں گلاب، کہیں کیوڑے کی بستی ہے
یہ سرزمین اک اک بوند کو ترستی ہے

"گلِ تر" کی اشاعت کے بعد ایک بار مخدوم محی الدین سے کسی نے پوچھا کہ ترقی پسند مصنّفین کی تحریک کے دوسرے شرکا کے مقابلے میں ان کے کلام میں سیاسی موضوعات پر کم نظمیں کیوں ہیں۔ مخدوم نے جواب دیا: غالباً ان کو حقیقی زندگی میں اپنے سیاسی نظریات کو عملی جامہ پہنانے کا موقع نہیں ملا۔ اس کے برخلاف میں اپنے سیاسی اصولوں کو سامنے رکھتے ہوئے نظریاتی، سیاسی اور یہاں تک کہ مسلّح جدّوجہد کرتا رہا ہوں اور اب بھی کر رہا ہوں۔ بظاہر یہی وجہ ہے کہ مجھے اپنے نظریات کے، صاف سیدھی مبلّغانہ نظموں میں اظہار کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

مخدوم محی الدّین کے پہلے مجموعے میں، جس کی اشاعت مخدوم کے پیشہ ور انقلابی بننے سے پہلے ہوئی، پھر بھی واضح طور سے مقصدی اور کھلے مبلّغانہ رنگ کی نظمیں مل

جاتی ہیں۔ سیاسی موضوع پر نظمیں دوسرے مجموعے میں بھی ہیں اور زندگی کے آخری برسوں میں لکھی جانے والی تخلیقات میں بھی مثلاً "چپ نہ رہو" پیٹرس لوممبا کے بہیمانہ قتل کے بارے میں "ذرّہ موت" ویت نام کے بارے میں، اور "مارٹن لوتھر کنگ"۔ ان نظموں میں ہمیں اپنی آزادی کے لیے جدّوجہد کرتے ہوئے عوام کی مصیبتوں سے ہم دردی اور نام ور انسانیت پسندوں کی ہلاکت پر رنج و غم کے احساسات ملتے ہیں۔ لیکن سیاسی خیالات کا برملا اظہار اور وہ نعرہ بازی نہیں ملتی جس کا بہت سے ترقی پسند مصنّفین کو اکثر (اور بجا طور سے) طعنہ دیا جاتا تھا۔

محبّت کی مدح سرائی کرتے ہوئے، مخدوم ظاہر دار ریاکاروں کی مذمّت کرتے ہیں۔ چاہے ان کا کسی فرقے سے بھی تعلّق کیوں نہ ہو۔ نظم "لختِ جگر" کی تخلیق کا باعث ایسا واقعہ ہے جو بہ شمول ہندوستانی سماج کسی بھی معاشرے کے لیے غیر معمولی نہیں ہے:

کوئی ماں
کئی سال پہلے
زمانے کے ڈر سے
سرِ رہ گزر
اپنا لختِ جگر چھوڑ آئی

یہاں پیش نظر وہ عورت ہے جو لوگوں کی چہ می گوئیوں کے ڈر سے اپنے بچّے کو، یعنی دنیا کی اس سب سے بیش بہا چیز کو جو محبّت اسے دے سکتی ہے، پھینک دینے کے لیے مجبور ہو گئی۔ اور اس واقعے سے متاثّر ہو کر شاعر نے لکھا:

محبّت کو تم لاکھ پھینک آؤ گہرے کنوئیں میں
مگر ایک آواز پیچھا کرے گی
کبھی چاندنی رات کا گیت بن کر
کبھی گھپ اندھیرے کی پگلی ہنسی بن کے
پیچھا کرے گی
مگر ایک آواز پیچھا کرے گی
وہ آواز
ناخواستہ طفلکِ بے پدر
ایک دن

سولیوں کے سہارے
بنی نوعِ انساں کی ہادی بنی
پھر خدا بن گئی

نظم کا اختتامی بند، جس میں انجیلِ مقدس میں مذکور واقعے کی طرف ایک حد تک سہواً آمیز اشارہ ہے، لوگوں سے انسانی زندگی کے تعلق سے فکر مندانہ طرزِ فکر کو اپنانے کی التجا کرتا ہے کیوں کہ پیار اور سیدھی سادی ہمدردی سے محروم یہ ننھا اور بے بس وجود اتنا ہی بیش قیمت ہے جتنا کوئی بھی انسان، علاوہ ازیں ہو سکتا ہے کہ یہ طفلِ شیر خوار بھی بے پایاں امکانی قوتوں کا مالک ہو اور مستقبل میں اتنی ہی باعظمت شخصیت ثابت ہو جیسی کہ وہ جو "ایک دن سولیوں کے سہارے بنی نوعِ انساں کی ہادی بنی۔"

اپنے سایہ دار درختوں، کبھی نہ پگھلنے والے برف سے ڈھکے پہاڑوں کی نکیلی چوٹیوں، رنگ برنگے پھولوں سے بھری وادیوں اور طوفانی ندیوں کے لیے مشہور افسانوی کشمیر کی سیر کی مسرّت بھی دکھ بھرے دل کے درد کو دور نہیں کر سکتی۔ کشمیر نے جو جنّتِ ارضی کہلاتا ہے اور جس علاقے کی تخلیق ہی گویا لوگوں کو مسرّت عطا کرنے کے لیے کی گئی ہے، مخدوم کو بے حد متاثر کیا اور اس سیاحت کی آوازِ بازگشت ہم کو ان کی نظم "وادیٔ فردا" میں سنائی دیتی ہے۔ کشمیر کے بہشت جیسے حسین مناظرِ فطرت کے پس منظر میں نظم کے غنائی ہیرو کی داخلی دنیا کی ابتری ہم کو اور نمایاں طور سے دکھائی دیتی ہے اور "زرّین سحر" کی جھلملاتی روشنی، جس کی اس کے خوابوں، خوش قسمتی کے "طائرِ خوش پر" کو آرزو ہے، اس وقت اس قابل نہیں ہے کہ اس کے دردِ دل کا درماں بن سکے۔ صرف مستقبل میں اس کا امکان ہے کہ ابھی نمودار ہونے والا سویرا اس اندھیرے سے" جس کی گراں باری سے غنائی ہیرو کی روح دبی جا رہی ہے، شاید اسے نجات دلا سکے:

راہ میں سرو ملے
راہ میں شمشاد ملے
سب گرفتارِ چمن
شام گلمرگ ملی
صبح پہل گام ملی

راہ میں ملتے رہے لالہ و نسرین و سمن
گنگناتے ہوئے پھولوں کے بدن ملتے رہے
دل کی افسردہ کلی
ایسی وادی میں بھی آ کر نہ کھلی
دل کے خوش ہونے کا سامان
گل و لالہ نہ نسرین و سمن
جھاڑیاں درد کی
دکھ کے جنگل
ندّیاں
جن میں بہا کرتے ہیں دل کے ناسور
کوہِ غم
ناگ کی مانند
سیہ پھن کھولے
ہر گزر گاہ کو کھا جاتے ہیں
رات ہی رات ہے، سناٹا ہی سنّاٹا ہے
کوئی ساحل بھی نہیں
کوئی کنارہ بھی نہیں
کوئی جگنو بھی نہیں
کوئی ستارہ بھی نہیں
میری اس وادیٔ فردا کے او خوش پر طائر
یہ اندھیرا ہی تری راہ گزر
اس فضا میں کوئی دروازہ، نہ دہلیز، نہ در
تیری پرواز ہی بن جاتی ہے سامانِ سفر
دامن کوہ میں سونی نظر آتی ہے
ترے خواب کی زرّین سحر

کشمیر کو اردو ادب میں ہمیشہ سے ایک خاص مقام حاصل تھا، اسی طرح کا جیسا کہ انیسویں صدی کے رومانی طرز کے روسی انشا پردازوں کی تخلیقات میں قفقاز کو۔ کشمیر ـــــ حسن کا معیار، قدرت کی فیاضیوں سے مالا مال، جہاں عہدِ حاضر کی تہذیب سے موافقت نہ رکھنے والا عنائی ہیرو اس غرض سے جاتا ہے کہ شاید وہاں اسے چھپانے کے لیے گوشۂ عافیت مل جائے۔ یہاں عہدِ حاضر کی اردو ادبیات کی عظیم شخصیت کرشن چندر کی تخلیقات کے ان بے شمار صفحات کی طرف اشارہ کافی ہوگا جہاں انھوں نے دل کو چھو لینے والے انداز میں کشمیر کے مناظرِ قدرت کا ذکر کیا ہے۔ آپ بیتی کے طور سے لکھی گئی ان کی کہانی "مٹی کے صنم" کے ایک مختصر سے اقتباس سے ہم کو صرف اس ریاست کے پہاڑوں کے ایک بڑے رقبے پر پھیلے ہوئے پر شوکت جنگلوں کے بارے میں کچھ اندازہ ہو سکتا ہے:

"یہ جنگل اتنا گھنا ہے کہ یہاں دن کو بھی رات کا سماں رہتا ہے۔ درخت بے حد گھنے ہیں۔ ان پر جنگلی بیلیں دور دور تک ایک درخت سے ہو کر، دوسرے درخت کو لپیٹ میں لیتی ہوئی، سبز رنگ کے چھتنارے بناتی ہوئی دور تک چلی گئی ہیں، جن سے جنگل، جنگل نہیں، ہزاروں ستونوں والا، ہزار گنبدوں والا، سبز محل معلوم ہوتا ہے .... جب ہوا چیڑھ کے کسی ایک درخت کے جھومروں کو چھیڑ کر چلتی ہے تو جنگل جنگل چیڑھ کے جھومر، ہزاروں لاکھوں جھومر، ہوا کے ساز پر ایک ایسی سمفنی سناتے ہیں جسے بڑے سے بڑے انسانی گیت کار نے ابھی تک نہیں باندھا ہے۔ ایک عجیب پر اسرار، دل میں سکون، دل میں درد، دل میں مسرت، دل میں کسک، دل میں یاد .... ان دنوں کی جو ابھی پیدا نہیں ہوئے ہیں .... دل میں حسرت ان آنکھوں کی جو ابھی تک دیکھی نہیں گئیں، لے کر آتی ہے یہ سائیں سائیں کرتی ہوئی سمفنی، کبھی پُر شور جیسے سیکڑوں ندیاں سمندر کی طرف بہتی ہوں، کبھی اتنی دھیمی جیسے کوئی ننھی سی خواہش دھیرے سے دل کو ٹٹولے۔"

ظاہر ہے مخدوم مختصر سی عنائی نظم میں کشمیر کے حسین مناظرِ قدرت کی تفصیل سے تصویر کشی نہیں کر سکتے تھے اور ان کا مقصد یہ تھا بھی نہیں۔ نظم میں اس بات کی شہادت دے کر کہ وہ اس پہاڑی سر زمین کے شہرہ آفاق حسین مناظر سے متاثر ہوئے

بغیر نہیں رہ سکے، مخدوم خود اپنے جذبات کے اظہار پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ بظاہر ان کی روح پر بھی ایک "ان جانے سکون کا احساس" طاری ہوا تھا، ان کو بھی مصیبتوں کے باوجود "خوش آئند مستقبل کا ایک مبہم سا احساس" ہوا تھا اور "کچھ دھندلی سی یادیں" ان کے بھی ذہن میں امنڈ پڑی تھیں۔ اس لاجواب اور دل فریب گوشۂ عافیت کے قیام نے شاعر کے احساس کے لیے تازیانے کا کام کیا۔

مخدوم کے دو مجموعوں کے مختلف تصورات کی وضاحت ان کے مختلف اختتامیوں سے بھی ہوتی ہے۔ اگر "سرخ سویرا" کا اختتام شاعر کی اس پکار پر ہوتا ہے: "ادھر آ اے مرے ناداں تماشائی ادھر آ۔" ("تماشائی") تو "گلِ تر" کی آخری نظم "بلور" کا اختتام اس سوال پر ہوتا ہے:

کسی کو یہ قصہ سناؤں تو کیسے؟
قدم اور آگے بڑھاؤں تو کیسے؟

اس صدی کی چھٹی دہائی کے اواخر میں اندیشہ ناک خیالات نبرد آزما شاعر کا اکثر پیچھا کرتے ہیں۔ سال ہا سال اپنے رفیقان کار کے ساتھ وہ نظام کی فوجوں کا مقابلہ کرتا رہا اور اب خود اس کی پارٹی کی صفوں میں تفرقہ پڑ گیا ہے۔ اس کے متعدد قریبی احباب اور جدّ و جہد کے ساتھی اس کو چھوڑ کر نئی تشکیل شدہ ہندوستانی مارکسی کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو گئے۔ تکلیف دہ خیالات مخدوم کا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ یہ کیا ماجرا ہے کہ ہم خیال ساتھی، پارٹی اور اس کے لائحۂ عمل کے شدید اور کبھی کبھی تو کافی غل مچانے والے نکتہ چینوں میں متبدّل ہو گئے۔ ایسا تو نہیں ہو سکتا کہ صرف ایک ہی فریق غلطی پر ہو۔ تو پھر ہم سے اور خود مجھ سے کہاں غلطی سرزد ہوئی؟ اگر میں تفرقے کو نہ روک سکا تو اس صورتِ حال کے لیے شخصی طور پر میں کہاں تک قصوروار ہوں؟ جب بھی مخلص دوستوں سے ملاقات ہوتی مخدوم ان کو اپنی سوچ بچار کا رازدار بناتے۔ مگر ان کے واقف کار بادی النظر میں سماجی مسائل سے کوئی علاقہ نہ رکھنے والی، سراسر عنائی نظموں میں بھی انھیں خیالات کو تاڑ لیتے تھے۔

"گلِ تر" کی نظموں کے ذریعے ہم تک پہنچنے والی، مخدوم محی الدّین کی اس صدی کی چھٹی دہائی کی تخلیقات اپنی ہیئت، پیکر تراشی اور موضوعات کے اعتبار سے ان کی ابتدائی شاعری سے کافی مختلف ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے یہاں ہمیں غزل اور آزاد نظم کی طرف رجحان ملتا ہے جو مخدوم کی ابتدائی شاعری کی امتیازی خصوصیت نہیں تھی۔ موضوع کے

اعتبار سے ہم دیکھتے ہیں کہ سماجی اور سیاسی موضوعات پر نظموں کا تقریباً مکمل فقدان ہے، گوکہ قلبی واردات سے پُر غنائی نظموں کی اشاریت کے پردے میں ہم شاعر کے ان عقائد کو تاڑ سکتے ہیں جن تک پہنچنے کے لیے اس نے اتنی مصیبتیں جھیلی تھیں۔ خیالی پیکر اب زیادہ پر سکون ہیں۔ ساری کائنات کو ہلا دینے والے قدرتی مظاہر" بجلی کی کڑک اور چمک۔اور" طوفان۔وغیرہ سے اب سابقہ کم پڑتا ہے۔اب شاعر زیادہ تر استفہامیہ لب و لہجہ اختیار کرتا ہے، وہ گویا کہ شکوک وشبہات میں قارئین کو اپنا شریک بناتا ہے جن کو یہ صحیح ہے کہ بیش تر رجائی انداز میں سلجھایا جاتا ہے، گوکہ اس میں اب جوانی کا وہ جوش باقی نہیں رہا جو بعض ابتدائی نظموں میں پایا جاتا تھا۔

ہم پہلے بھی متعدد بار ذکر چکے ہیں کہ اپنے دوسرے مجموعۂ کلام میں مخدوم محی الدّین اکثر آزاد نظم سے کام لیتے ہیں۔اس سرسری نشان دہی پر اکتفا کرنا شاید ممکن نہ ہو، مناسب ہو گا کہ اردو ادب میں آزاد نظم کو تسلیم کروانے کی جدّوجہد کے بارے میں مختصراً ہی سہی کچھ گفتگو کی جائے۔یہ جدّوجہد صرف شعری ہیئت کے بارے میں نہیں تھی۔سوال جمالیات کے بنیادی اصولوں کی شکست و ریخت کا تھا۔ہیئت کے بارے میں بحث و مباحثے کے پردے میں مختلف نظریات زندگی زیر بحث تھے، گفتگو کہیں زیادہ سنجیدہ امور کے بارے میں تھی، صرف اس بارے میں نہیں کہ نظم گوئی کے کس طرز کو ترجیح دی جائے، عروض کے قواعد کے مطابق لکھی ہوئی نظم کو یا جدید ترین عالمی شاعری کے فنّی تجربے کی روشنی میں لکھی جانے والی نظم کو۔لہٰذا اصل موضوع سے ذرا ہٹ کر اگر اردو شاعری میں آزاد نظم کی تشکیل کی تاریخ پر مختصر گفتگو کی جائے تو اسے عہد جدید کے شاعر مخدوم کے بارے میں منطقی سلسلۂ بیان میں خلل ڈالنے والے انحراف سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے۔

اردو میں آزاد نظم۔تاریخی پس منظر

انیسویں صدی عیسوی کے اواخر ہی میں اردو کے روشن خیال ادیبوں نے فارسی کے توسط سے عربی سے مستعار لیے ہوئے عروض کی بنیاد پر مروّج شعری ہیئتوں کی بے حرکتی اور جمود سے بے اطمینانی کا اظہار شروع کر دیا تھا۔ نظم میں طویل اور مختصر صوت ارکان کی باقاعدہ الٹ پھیر کی بنیاد پر تشکیل شدہ قواعد کے علم یعنی عروض کی رو سے متعدد شعری اوزان کو مسلّمہ حیثیت حاصل تھی اور سبھی اصناف سخن کے لیے ان کی پابندی ضروری تھی علم عروض کے ارتقا کے ساتھ مختلف اصنافِ سخن کو بھی مسلّمہ حیثیت حاصل ہوئی۔ غالباً ان اصناف میں غزل سب سے زیادہ مقبول ثابت ہوئی۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ طویل موضوعاتی نظم نے بھی قابلِ لحاظ ترقی کی، مثلاً مثنوی، قصیدہ اور بندوں پر مشتمل مسمّط کی مختلف اقسام۔ بند میں مصرعوں کی تعداد کی بنیاد پر اس صنف سخن کی مختلف اقسام کے نام بھی جداگانہ تھے۔

چناں چہ جس نظم کے ہر بند میں تین مصرعے ہوں وہ مثلّث کہلاتی تھی۔ چار ہوں تو مربّع، پانچ ہوں تو مخمّس، چھ مصرعے ہوں تو مسدّس اور علیٰ ہٰذالقیاس۔ یہ صحیح ہے کہ چھ سے زائد مصرعوں پر مشتمل بند والی نظموں سے شاذونادر ہی سابقہ پڑتا تھا۔

روایتی شعریات کی قدامت پسندی، زندگی اور قارئین کے ذوقِ حقیقی سے اس کے بعد کا شدید ترین احساس خاص طور سے ان ادیبوں کو تھا جو کسی حد تک یورپی ادب بالخصوص انگریزی ادب سے واقف تھے۔ ۱۸۶۷ء ہی میں انجمنِ پنجاب کے ہال میں منعقدہ پہلے مناظمے کے موقع پر تقریر کے دوران محمد حسین آزاد نے ان اصولوں کے تعلق سے اپنے شکوک وشبہات کا اظہار کیا جن کی مدد سے روایتی طور سے شعر کے حسن و قبح کو پرکھا جاتا تھا۔ انھوں نے کہا:

> "فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازیوں کے بازو سے اڑے، قافیوں کے پروں سے فرفر کرتے گئے، لفّاظی اور شوکتِ الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہہ میں ڈوب کر غائب ہوگئے۔ فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم، کسی شئے پر رغبت یا اس سے نفرت، کسی شے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب، غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو، اس کے بیان سے وہی اثر، وہی جذبہ،

وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جاتے جو اصل کے مشاہدے
سے ہوتا ہے۔

الطاف حسین حالی نے اپنی نظموں میں آئندہ غزلیں لکھنے سے دست برداری کا اعلان کیا کیوں کہ ان کا خیال تھا کہ غزل میں حقیقی جذبات واحساسات کا اظہار ناممکن ہے، وہ محض شعرگوئی کی رسمی مشق کا ایک ذریعہ ہے۔

حالی جو انگریزی سے اردو تراجم چھاپنے والے لاہور کے ایک دارالاشاعت میں کام کرتے تھے اور آزاد جو "انجمنِ پنجاب" کے سکریٹری تھے، اس وقت تک جدید انگریزی شاعری سے ایک حد تک واقف تھے۔ دونوں کا خیال تھا کہ اردو اصنافِ سخن کا جمود، قواعد و ضوابط کی حد سے زیادہ سختی، جن کی رو سے ہر صنف سخن کے لیے بندوں کی ایک مخصوص شکل، بندھے ٹکے استعارات اور موضوعات اور عروض کے رسالوں میں مجوزہ بندھی ٹکی بحریں مقرر تھیں، اردو شاعری کی ترقی کے راستے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہیں۔

ہندوستان میں مدّتوں سے مروّج شاعری کے مقابلے، بالفاظ دیگر مشاعرے، ہیئتِ شعر میں کسی قسم کے ارتقا میں معاون نہیں تھے کیوں کہ مشاعرہ منعقد کرنے والا، جو عام طور سے شاعری کا قدردان کوئی صاحبِ ثروت ہوتا تھا، مدعوئین کے پاس قبل از قبل کسی مستند شاعر کی ایک بیت طبع آزمائی کے لیے ارسال کر دیتا تھا اور مدعو شعرا کے لیے لازمی ہوتا تھا کہ وہ غزلیں اسی بحر اور اسی ردیف اور قافیے کے التزام کے ساتھ پڑھیں۔ مشاعرہ دراصل گھسی پٹی باتوں کو چابک دستی سے دہرانے کی نمائش اور الفاظ کا کھیل بن کر رہ گیا تھا۔ اس وجہ سے "انجمنِ پنجاب" کے اجلاس منعقدہ ۹ / مئی ۱۸۷۴ء میں محمد حسین آزاد نے تجویز پیش کی کہ آئندہ سے مشاعروں کے لیے کوئی ایک "طرح" دینے کی بجائے مدعو شعرا کی طبع آزمائی کے لیے کوئی ایک موضوع مقرر کرنا چاہیے اور ان کی تخلیقات کے لیے نہ صرف بحر، ردیف اور قافیہ بلکہ ہیئت کی بھی کوئی پابندی نہیں ہونی چاہیے۔ ایک ماہ کے بعد اس نوعیت کا پہلا مشاعرہ منعقد ہوا۔ مشاعرے میں "برسات" کے موضوع پر نظمیں پڑھی گئیں۔ اس طرح کے ماہانہ مشاعرے ڈیڑھ سال تک منعقد ہوتے رہے اور اردو شاعری کے ارتقا کو انھوں نے قابلِ لحاظ حد تک متاثر کیا۔ لاہور کے ان پہلے مشاعروں کی حیثیت اس حدِ فاصل کی سی ہے جہاں سے اردو نظم گوئی کی ازسرِنو تعمیر شروع ہوتی ہے، اس تاریخ کی سی ہے جس سے جدید شاعری کے لکھنے، جو کھے کا آغاز ہوتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے ان مشاعروں کے لیے سلسلہ وار کئی نظمیں لکھیں

جن میں "برسات"، "صبحِ امید"، "حبِّ وطن" اور "مناظرہ مابین رحم و انصاف" شامل ہیں۔ محمد حسین آزاد نے بھی، جن کی، یہ سچ ہے، کہ شاعری میں استعداد نسبتاً کم تھی، لیکن جن کو اردو شعریات میں دوررس اصلاحات کی ضرورت کا بخوبی احساس تھا، لاہور کے ان مشاعروں میں متعدد نظمیں پڑھیں۔

۱۸۹۳ء میں الطاف حسین حالی نے اپنی مشہور نظریاتی تصنیف "مقدّمۂ شعر و شاعری" شائع کی جس میں نہ صرف روایتی اردو شاعری پر کڑی تنقید کی، بلکہ اس بحران سے عہدہ برا ہونے کا راستہ بھی تجویز کیا جو نتیجہ تھا شعریات میں جمود کا اور ان نئے خیالات کے فقدان کا جو شاعری اور بالعموم ادب کے لیے پرانی ڈگر کو چھوڑ کر نئے راستوں کی دریافت میں معاون ہوتے ہیں۔

نفسِ مضمون کے تعلّق سے حالی نے ادب میں مرقّع نگاری کو اصلیت سے قریب تر کرنے کی ضرورت، فرضی جذبات واحساسات کے گن گان سے اجتناب اور گل و بلبل کے عشق کی داستان کو چھوڑ کر معاشرے کو واقعتہً بے چین کرنے والے مسائل کی تصویر کشی کی طرف رجوع کرنے کی اہمیت پر توجہ دلائی۔

حالی نے "شعر" اور "نظم" کی اصطلاحات کے فرق پر زور دیا، جو پہلے تقریباً مترادفات کے طور سے "شاعری" کے مفہوم میں استعمال ہوتی تھیں۔ ان کا خیال تھا کہ شعر (یعنی شاعری) کے لیے بحر، قافیہ اور ردیف لازمی نہیں جب کہ "نظم" میں ان کی موجودگی لازمی ہے۔ اس طرح سے خود شاعری کے تصوّر کو انھوں نے وسعت دی اور ہم وطنوں کو قائل کرانے کی کوشش کی کہ ظاہری اوصاف و لوازماتِ شاعری کے اپنے وجود کے لیے بنیادی اہمیت نہیں رکھتے۔

الطاف حسین حالی نے مدّتوں سے شاعری کے لیے مخصوص رسمی عناصر کے عدم لزوم کو ثابت کرتے ہوئے آگے کوئی قدم نہیں بڑھایا۔ بندوں کی ترتیب کے تعلق سے بعض جدّتوں سے قطع نظر، حالی نے اپنی سبھی تخلیقات میں عروض کے قواعد کی سختی سے پابندی کی ہے۔ لیکن ایسے معتبر شاعر اور اردو میں ادبی تنقید کے بانی کی طرف سے بے قافیہ نظم کے ممکن ہونے کی بحث کا چھیڑا جانا بھی عہدِ وسطیٰ کی نظم گوئی کی اصلاح کے سلسلے میں دوسرے ادیبوں کی تلاش و جستجو کے لیے ایک زبردست محرّک ثابت ہوا۔

۱۹۰۰ء میں، جب الطاف حسین حالی ابھی بقیدِ حیات ہی تھے، اردو کے ممتاز ناول نگار اور روشن خیالی کے علم بردار، عبدالحلیم شرر نے اپنے ادبی رسالے "دل گداز"

کے صفحات پر شعری اصلاحات کی ضرورت پر بحث کا آغاز کیا۔ اس موضوع پر اچھی خاصی تعداد میں نظری مضامین شائع کرنے پر اکتفا نہ کرتے ہوئے شرر نے اپنے پیش کیے ہوئے اصولوں کو عملی جامہ پہنانا شروع کیا۔ اس دور کے معروف اردو شعرا اسمٰعیل میر ٹھی اور نظم طباطبائی نے اپنے شعری تجربوں سے شرر کی گرم جوشی کے ساتھ تائید کی۔ تاہم شرر اور ان کے پیروؤں کی شعری تخلیقات کو جدید آزاد نظم کے محض دور افتادہ پیش رووں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ "دل گداز" میں شائع ہونے والے مضامین میں خود شرر نے نئی وضع کی ان نظموں کو "نظم معرّیٰ" یا "غیر مقفّیٰ شاعری" کا نام دیا ہے۔

شرر تسلیم کرتے تھے کہ یورپی تعلیم پانے والے بعض نوجوانوں نے ان سے پہلے بھی غیر مقفّیٰ نظم لکھنے کی کوشش کی تھی لیکن معاملہ لاحاصل تجربوں سے آگے بڑھ نہ پایا۔ شرر کا مشورہ تھا کہ نظم معرّیٰ کا دائرہ کار ڈرامے اور ایسی طویل بیانیہ نظموں تک محدود رکھنا چاہیے جن میں پلاٹ کو تفصیل سے آگے بڑھایا گیا ہو۔ ان کا خیال تھا کہ مختصر غنائیہ تخلیقات میں نظم معرّیٰ کے استعمال کے امکانات نہیں ہیں۔

رسالہ "دل گداز" میں شرر نے اس زمانے کے لیے بالکل انوکھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے مختلف ڈراموں کے متعدّد سین شائع کیے۔ بیسویں صدی عیسوی کی پہلی دہائی ہی میں "دل گداز" میں اسمٰعیل میرٹھی کی غیر مقفّیٰ نظمیں "تاروں بھری رات" اور "بے بال و پر" اور نظم طباطبائی کی شعری تخلیق "نظم معرّیٰ کی نوعیت" شائع ہوئی۔ نظم گوئی کے میدان میں تجربوں کی حمایت "دل گداز" کے علاوہ لاہور کے "مخزن"، "پنجاب آبزرور"، "رسالہ نیرنگ"، حیدرآباد کے "دکن ریویو" وغیرہ جیسے معروف پرچوں نے بھی کی۔

ہر جدّت کی طرح، جو مرورِ زمانہ کے ساتھ ایسی بنیادی بھی نہیں دکھائی دیتی، شرر اور ان کے ہم خیالوں کی شروع کی ہوئی نظم گوئی کی اصلاحات کی قدامت پسندوں کی طرف سے شدید مخالفت شروع ہوگئی۔ ساتھ ہی ساتھ تعلیم یافتہ نوجوان شرر کے طرف دار تھے اور ان کے تجربوں کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ ۱۹۰۰-۱۹۰۱ء کے تجربوں کے بعد انگریزی شاعری سے قارئین کو متعارف کرانے کے لیے ایک مضمون اور اپنے ناول "فتح اندلس" کے پلاٹ پر تحریر شدہ ڈرامے کے اقتباسات اور منظوم ڈرامے "مظلوم ورجینا" کی اشاعت کے ساتھ شرر "دل گداز" کے صفحات پر دوبارہ نظم معرّیٰ کے مسئلے کی طرف رجوع ہوئے۔

ہندوستانی ادب میں شاعری کی اصلاح کی شدید ضرورت کا احساس اس امر سے بھی

واضح ہوتا ہے کہ ۱۹۱۸ء ہی میں مہاویر پرشاد دویدی نے عہدِ وسطیٰ کی ہندی عشقیہ شاعری پر کڑی تنقید کی، جو ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے حد سے زیادہ فرسودہ ہو چکی تھی۔

جیسا کہ کسی بھی بڑے کام کے آغاز میں اکثر ہوتا ہے رسائل کے صفحات پر ایک گرما گرم لیکن بڑی حد تک لاحاصل بحث شروع ہوگئی کہ اس ادبی جدّت کو "نظم غیر مقفّیٰ" کا نام دینا چاہیے یا "نثرِ موزوں" کا۔ اس امر کا پتہ چلانے کے لیے کہ یہ اصطلاحات ہم معنی ہیں یا ان کے جداگانہ مفہوم ہیں شرر کے ڈراموں کے طویل اقتباسات اور نظم طباطبائی کی نظموں کا تفصیل سے عروضی تجزیہ کیا گیا۔ نتیجتہً معلوم ہوا کہ شرر کا ڈرامہ "فلورنڈا" روایتی ہشت رکنی رمل اور جفت نیم مصرعوں میں آخری رکن کے قصر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ اس ڈرامے کی نظم، غیر مقفّیٰ ہونے کے علاوہ اور کسی طرح سے قواعد عروض کی پابندی کے ساتھ لکھی ہوئی روایتی نظم سے مختلف نہیں تھی۔

تاہم، شرر کی اس محتاط روش، ان کی شروع کی ہوئی شعری اصلاحات کے اعتدال اور میانہ روی کے باوجود، اردو شاعری میں ان کو قبولیت نصیب نہیں ہوئی۔ اہم شاعروں میں سے کسی نے بھی، بقول شرر اپنے قدامت پسندانہ خیالات کی وجہ سے ان کی تائید نہیں کی اور یہ ایک حد تک حیرت انگیز بات ہے کیوں کہ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں مسلمان سماجی تبدیلیوں کے دور سے گزر رہے تھے۔ (واضح رہے کہ اردو شاعروں کی اکثریت کا تعلق اسی گروہ سے تھا) علی گڑھ کی تعلیمی تحریک کے کارکنوں نے تعلیم یافتہ طبقے کو ادب کی تمام انواع و اصناف میں صریحاً عیاں ہونے والی، قریب الوقوع اصلاحات کے لیے تیار کر دیا تھا۔

بظاہر شرر کی ناکامیابی کی توضیح ان متعدّد وجوہ کی یک جائی سے کی جا سکتی ہے جو اپنی اہمیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے کافی مختلف تھیں۔ شرر مسلّمہ ناول نگار اور اردو میں تاریخی ناول کے بانی تو تھے لیکن شاعری میں ان کو استناد کا درجہ حاصل نہیں تھا۔ ان کی ناپختہ نظموں نے اس درست نظریے کی ساکھ کو محض گھٹانے کا کام انجام دیا جس کے لیے وہ اتنے جوش و خروش کے ساتھ جدّ و جہد کر رہے تھے۔ شرر کی ناکافی فنّی مہارت، طباطبائی اور اسمٰعیل میرٹھی کے بے حد قلیل التّعداد تجربوں میں اخذ کردہ نتائج کو آگے نہیں بڑھا سکتی تھی۔ زندگی کے آخری برسوں میں صحافت اور اپنے تاریخی اور نیم تاریخی ناولوں میں مصروفیت کی وجہ سے، اصلاح شاعری کے اپنے منصوبے کو تکمیل تک پہنچانے بغیر، شرر شاعری سے کنارہ کش ہوگئے۔

غالباً اس تحریک کا کامیابی سے ہم کنار ہونا اس لیے بھی مقدّر نہیں تھا کہ شرر کے تجربات کے فوری بعد اردو ادب میں اپنا مقام بنانے والے ممتاز شاعروں محمد اقبال اور پھر جوش ملیح آبادی، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری، عظمت اللہ خاں وغیرہ نے مختلف وجوہ سے اپنے پیش رووں کے تجربات کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ محمد اقبال نے جو یورپی ادبی روایات سے بخوبی واقف تھے، اپنی تمام تر توجہ شاعری کی ہیئتی تجدید کی بجائے اس کی نظریاتی تجدید پر مرکوز رکھی۔ جوش، جن کی تعلیم روایتی مشرقی انداز سے ہوئی تھی، یورپ کے دوسرے ممالک کی ادبیات کا کیا مذکور، انگریزی شاعری سے بھی ٹھیک سے واقف نہیں تھے۔ شاعرانہ مزاج کے اعتبار سے رومانیت کے علم برداروں اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کا سر چشمہ وجدان نظم معرّی لکھنے والے جدید ترین انگریز شاعروں کی تخلیقات نہیں بلکہ انیسویں صدی کے آغاز کے انگریز رومانی شاعروں کا کلام تھا۔

اس کے باوجود ان شاعروں کی تخلیقات میں بھی نظامِ شاعری کی تجدید کا عمل مخفی طور سے جاری تھا۔ طوفانی اور ہر لحظہ تغیّر پذیر عہد کے تقاضوں سے مطابقت رکھنے والے نئے معانی سے ان کو مملو کرتے ہوئے، محمد اقبال نے خیالی پیکروں، تشبیہوں اور استعاروں کو نئی زندگی عطا کی۔ اس صدی کی تیسری دہائی میں "شاعرِ انقلاب" کا لقب پانے والے شاعر جوش ملیح آبادی نے پرانی ہیئتوں کو نمایاں صحافیانہ رنگ دیا۔ شعری ہیئتوں کے دائرے کو وسعت دینے کے خیال سے اختر شیرانی نے اردو شاعری میں سانیٹ کا کامیاب اضافہ کیا، جس سے نظم کی باضابطہ مقررہ ضخامت کی حدود میں بند کی روایتی صورت گری سے انحراف کی تھوڑی بہت آزادی حاصل ہوئی۔ عظمت اللہ خاں نے نظم میں ہندی سے مستعار لیے ہوئے تلفظی اکائیوں (ماتراؤں) کی یکساں تعداد کی بنیاد پر تشکیل دیے ہوئے نظامِ شعر گوئی کو استعمال کرنے کی کوشش کی (برخلاف عروض کے جس کی بنیاد ان اکائیوں کے باقاعدہ تسلسل اور الٹ پھیر پر ہوتی ہے) سیماب اکبر آبادی اور ساغر نظامی نے اپنے کلام میں اندرونی قوافی استعمال کیے، عوامی اور خصوصاً مختلف موسموں کے بارے میں کی جانے والی پنجابی شاعری سے مستعار لی ہوئی عروض کے تجربے کیے۔ غرضیکہ روایتی شعری ہیئتوں کی حدود کے اندر ہی ہمہ جہتی تلاش و جستجو کا عمل جاری تھا، جس کا لازمی نتیجہ بالآخر شعری روایات کی مقرر کردہ بحروں اور بندوں کی باضابطہ شکلوں سے انحراف تھا۔

اس صدی کی دوسری دہائی کے وسط میں غیر متوقّع طور سے ایک ایسی رکاوٹ کھڑی

ہو گئی جس نے تجدید کی رفتار کو بڑی حد تک سست بنا دیا۔ ۱۹۱۴ء میں عبدالرحمٰن بجنوری کا مقالہ "محاسنِ کلامِ غالب" شائع ہوا، جس میں ہندوستان کے اس عظیم شاعر کی غزلوں میں اسلوب اور شاعرانہ فکر کی خصوصیات کو پہلی بار نہایت ژرف نگاہی سے اجاگر کیا گیا تھا۔ کتاب کی اشاعت سے غزل میں دلچسپی کو بڑھاوا ملا اور اس صنفِ سخن کے فروغ میں مدد ملی۔ مرزا غالب کی اس بازیافت کی وجہ سے بہت سے ادیبوں اور عام قارئین کی توجہ کلاسیکی شاعروں کے ورثے کی طرف مبذول ہوئی۔ غالب کے بعد میر تقی میر کی دوبارہ "دریافت" عمل میں آئی۔ ان شاعروں کی تقلید میں بہت کچھ لکھا گیا اور ان کے اسلوب میں لکھی ہوئی غزلیات کے دیوان شائع ہونا شروع ہوئے۔ لکھنؤ کے دبستانِ شاعری سے تعلق رکھنے والے شعرا بیک وقت غزل کے احیا کے سرگرم ترین طرف دار اور اردو شعریات میں ہر طرح کی تبدیلیوں کے مخالف بھی تھے۔ واضح رہے کہ یہ وہی شعرا تھے جو ہمیشہ دبستانِ دہلی اور پھر پنجاب کے مصلحین کی مخالفت میں آگے آگے رہے۔ اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں میں عزیز لکھنوی، ثاقب لکھنوی، اثر لکھنوی، فانی بدایونی حسرت موہانی اور اصغر گونڈوی جیسے ممتاز غزل گو شعرا کی کافی تخلیقات منظرِ عام پر آئیں۔ نمایاں انفرادیت کے مالک ان شعرا کو، جن کی اس خصوصیت پر تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں ہے، ایک بات معروضی طور سے ایک رشتے میں منسلک کرتی ہے: اپنی تخلیقات سے وہ اردو ادب کی شعریات کی تجدید کے راستوں کی تلاش میں ایک طرح سے آڑے آ رہے تھے یا کم سے کم اس عمل میں تاخیر کا سبب تھے۔ ان معتبر شعرا کی مزاحمت کو توڑنے اور الطاف حسین حالی اور عبدالحلیم شرر کی شروعات کو آگے بڑھانے کے لیے کسی پرزور خارجی دباؤ کی ضرورت تھی اور ان خارجی محرکات کو ظہور پذیر ہونے میں زیادہ دیر نہیں لگی۔

پہلی جنگِ عالم گیر سے کچھ قبل اور اس کے بعد برطانیہ کے زیر نگیں ہندوستان سے بڑی تعداد میں نوجوان اعلیٰ تعلیم کی غرض سے ولایت کی یونیورسٹیوں کو جانے لگے۔ یہاں وہ یورپ کے باشندوں کے طرزِ زندگی، فلسفیانہ اور سماجی نظریات اور ادب و ثقافت کے میدان میں کارہائے نمایاں سے واقفیت حاصل کرتے تھے۔ وطن کو واپسی کے بعد ان نوجوان تعلیم یافتہ لوگوں میں سے بہت سے (اور ان میں نئے نئے شاعروں اور ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد ہوتی تھی)، مختلف وجوہ سے ان کے ذہن کو متاثر کرنے والے مغربی نظریات اور کارہائے نمایاں کے پرجوش حامی اور مبلّغ بن جاتے تھے۔

سجاد ظہیر، جنھوں نے اس صدی کی تیسری دہائی کے اواخر میں آکسفورڈ یونیورسٹی میں تعلیم پائی، ان امور کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ تعلیم کی غرض سے انگلستان جانے والے ہندوستانی طلبہ نے وہاں ایک بالکل نئی دنیا کا مشاہدہ کیا، جہاں کے باشندوں کے اخلاق و عادات دوسری ہی طرح کے تھے، ثقافت جداگانہ تھی، جن کا ادب شان دار اور علوم ترقّی یافتہ تھے لیکن جو علوم و فنون کی کامیابیوں کے باوجود سرمایہ دار طبقے کے مخصوص پرانے تعصّبات سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکے تھے۔ مختلف ادبی رجحانات اور فلسفیانہ نظریات متجسّس نوجوانوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرتے ہیں، ان کو زندگی اور ادب کے میدان میں صحیح راستے کے انتخاب پر غور و خوض کے لیے مجبور کرتے ہیں۔

"تب رو میں رولاں اور جانس، پردست اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس، باربیوس اور گورکی کی حیرت انگیز دنیا ہمارے مشاہدے میں آئی۔ بالآخر میں مارکس کی تعلیمات سے واقف ہوا اور انھوں نے زندگی اور ادب میں میرے راستے کو متعین کیا۔ میں نے اپنی قوم کی خدمت کا عہد کیا، حالاں کہ مجھے ٹھیک سے اندازہ بھی نہیں تھا کہ اس عہد کو کیسے پورا کروں گا۔"

ان اہم حقائق سے جو ہماری دلچسپی کے میدان میں زیادہ وضاحت کے ساتھ سامنے آتے ہیں اولاً ہم کو کلیتہً ادبی عوامل کی اور پھر ان مختلف امور کی نشان دہی کرنی ہے جن کا تعلق ادب سے بالواسطہ تو ہے لیکن جن کی اہمیت ادب کے ارتقا کے راستوں کے تعین میں کسی سے کم نہیں۔

اس سلسلے میں سب سے زیادہ اہمیت جدید ترین انگریزی ادب اور اس کے ذریعے فرانسیسی ادب سے بہتر واقفیت کو حاصل ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں، انگریزی اور امریکی ادب میں بنیادی طور سے زوال پذیر، ناپائیدار لیکن خاصا مقبول ادبی رجحان "امیجزم" منظر عام پر آیا۔ انگریز فلسفی، شاعر اور ادبی نقاد، اے۔ برگساں کا شاگرد ٹی۔ ای۔ ہیوم اور امریکی شاعر اور نقّاد ازرا پاؤنڈ اس ادبی رجحان کے مفکّر اور نظریہ ساز تھے۔ ۱۹۰۹ء میں ہیوم نے "دبستانِ امیجزم" کی بنیاد رکھی اور ۱۹۱۴ء میں اے۔ لوویل اور آر۔ اولڈنگٹن کے ساتھ ازرا پاؤنڈ نے ایک مجموعۂ کلام "امیجسٹ" شائع کیا۔ جلد ہی ازرا پاؤنڈ نے اس تحریک سے علاحدگی اختیار کرلی اور تحریک کی قیادت امریکی شاعرہ اے۔ لوویل نے اپنے ہاتھ میں لے لی۔ اس نے "امیجسٹ

شعرا" کے نام سے نظموں کے تین مجموعے علی الترتیب ۱۹۱۵ء، ۱۹۱۶ء اور ۱۹۱۷ء میں شائع کیے۔ تحریک میں شامل ہونے والے نوجوان شعرا میں سے بعد میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، جیمس جوائس، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور آر۔ اولڈنگٹن کو میدانِ ادب میں غیر معمولی شہرت ملی۔ امیجسٹ شاعروں کی تخلیقات، جن کی نظریاتی بنیاد فلسفۂ وجدانیت تھا اور جن کے جمالیاتی لائحۂ عمل کی اساس فرانسیسی اشاریت پسندوں کے نظریے تھے، سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف نراجی اور انفرادیت پسندانہ بغاوت کی حیثیت رکھتی تھیں۔ جلد ہی اس تحریک نے اپنے تمام امکانات پورے کرلیے اور اس کے وجود کا خاتمہ ہوگیا۔ تحریک میں شامل شعرا جن میں سے ہر ایک کی ایک نمایاں انفرادیت تھی، اپنے اپنے بالکل جداگانہ راستوں پر چل کھڑے ہوئے۔ تاہم ان کے نظریات اور تخلیقات نے جن کی لازمی خصوصیت براہِ راست تاثرات، بے قاعدہ خاکے اور داخلی احساسات تھے، مختلف ملکوں کے ادیبوں پر پائیدار اثر ڈالا۔ سرمایہ دار طبقے کی شکم سیر خوش حالی اور متوسّط طبقے کے فخر و مباہات کو مسترد کرتے ہوئے اور دنیا پر مسلّط اختلال اور افراتفری کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے، امیجسٹ شعرا ایسی شعری ہیئت کی تلاش میں تھے جو اس اختلال اور افراتفری سے مطابقت رکھتی ہو۔ اور یہ ہیئت انھیں اس آزاد نظم میں دکھائی دیتی تھی جو کلاسیکی عروض کے رسمی پہلوؤں سے سبھی رشتے منقطع کررہی تھی۔ خیالی پیکروں اور استعارات کا بعید از فہم ربط باہمی، مواد کی خاصی قلّت کے ساتھ آہنگ اور رنگوں کا جاذب توجہ کھیل، نظم کے مختلف اجزائے ترکیبی کے مابین بے حد مشکل سے دکھائی دینے والا رشتہ، اور شعری تخلیق کو جوڑنے والی کڑیوں کا کام دینے والے بسا اوقات خاصے مصنوعی تلازماتِ خیال، یہ بنیادی طور سے امیجسٹ شاعروں کی باغیانہ نظموں کی خصوصیات تھیں۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ اس رجحان سے متاثر ہونے والے سبھی شعرا نے لازمی طور سے اس کی زوال پذیر ماہیت کو بھی قبول کرلیا ہو۔ بہت سوں کے لیے روایتی نظم گوئی کی تبدیلی کے عمل میں امیجسٹ شاعروں کی بس جدت آفرینی باعث کشش تھی۔ بشمول ہندوستان دوسرے ملکوں کے شعرا اس نئی ہیئت کے سانچوں میں دوسرے ہی مضامین کو ڈھالنا چاہتے تھے۔ ایسا نہیں کہ یہ کوششیں، خصوصاً ابتدائی مراحل میں، ہمیشہ کامیابی سے ہم کنار ہوئی ہوں، کیوں کہ ہیئت اور مواد کا عمل باہمی، جو ایک اعلیٰ درجے کی شعری تخلیق میں ایک ناقابلِ تقسیم اور پُرآہنگ وحدت کی شکل اختیار کرلیتے ہیں، سب شعرا کے لیے یکساں طور سے واضح نہیں تھا۔ بہت سے شاعروں کی تخلیقات کی

ناکامی کا سبب ہیئت کے بارے میں ان کا یہ خیال تھا کہ یہ تو ایک ظرف کی مانند ہے جس میں کسی طرح کی بھی شراب بھری جا سکتی ہے۔ تاہم بعد کے تجربات کے دوران انگریزی زبان میں لکھنے والے ایمیجسٹ شاعروں کے تجربے کو اردو کے بہت سے شاعروں نے ایک حد تک کامیابی کے ساتھ استعمال کیا۔

انگریز اور امریکی ایمیجسٹ شاعروں کی تخلیقات سے واقفیت کی بدولت، جو خود فرانسیسی اشاریت پسندوں کے خیالات سے متاثر تھے، ہندوستانی ادیب ایس۔ ملارمے، پی۔ ویرلین اور دوسرے اشاریت پسندوں اور ان کے پیش رو شاعر بودلیر کے اہم تخلیقی کارناموں سے واقف ہوئے۔ اشاریت پسندوں کی، موضوعِ سخن کو اس طرح سے متصوّر کرنے کی کوشش گویا وہ ایک پردہ اسرار میں ڈھکی ہوئی شئے ہو، اس کو راست مخاطب کرنے کی بجائے مجازی نام دینے کی عادت مشرقی شاعری کی روایات سے بدرجہ اتم مطابقت بھی رکھتی تھی اور ساتھ ہی ساتھ ان کو از سرِ نو تازہ بھی کرتی تھی۔

حالاں کہ فرانسیسی اشاریت پسندی کی ایک مستقل ادبی تحریک کی حیثیت سے تشکیل انیسویں صدی کی آخری تہائی ہی میں ہو چکی تھی، ہندوستانی شعرا اس سے پہلی جنگ عالم گیر کے بعد ہی متعارف ہوئے۔ اشاریت پسندوں کی، وجود کی اکتا دینے والے یکسانیت پر غلبہ پانے اور کسی فوق تجربی حقیقت تک پہنچنے کی کوششوں نے ان بہت سے ہندوستانی شعرا پر خوش گوار اثر ڈالا جو مسلمانوں اور ہندوؤں کی متصوّفانہ شاعری سے بخوبی واقف تھے۔ سماجی مسائل سے اشاریت پسندوں کی لاتعلقی، فن کے ادراکی پہلو سے ان کا اعراض، ان کی شاعری کے ہیرو کی خود کو اپنے حصارِ ذات میں قید رکھنے کی عادت، معنی کا اخفا، یہ سب خصوصیات ان شاعروں کے نظریۂ حیات سے بہت قریب ثابت ہوئیں جنھوں نے بعد میں "حلقۂ اربابِ ذوق" کی تشکیل کی۔ اشاریت پسندوں کا اثر میراجی (۱۹۱۲-۱۹۴۹ء) کے کلام میں خصوصی طور سے نمایاں ہے جو ایسے مبہم اشاروں سے پر ہے جن کی امتیازی خصوصیت مفہوم کی ذو معنویت اور ابہام اور ان کا پر اسرار ہونا ہے لیکن ویسے روایتی صوفیانہ کلام بھی، شعری ہیئت کی کلاسیکی درستی کے باوجود، ہمیشہ سے ذو معنویت کا حامل رہا ہے۔

نفسیات کے میدان میں نئی دریافتوں نے اور بالخصوص سگمنڈ فرائڈ کے تحت الشعور کے نظریے نے ہندوستان (اور بہت سے دوسرے ملکوں) کے ادیبوں کو بے حد متاثر کیا۔ اگر پہلے یہ سمجھا جاتا تھا کہ سبھی فن کار اپنی تخلیقات میں شعور یا

الہامِ ربّانی سے رہ نمائی حاصل کرتے ہیں تو اب سماج کے دانشور حلقے اس عمل میں اور انسانی نفسیات میں تحت الشعور کی غیر معمولی اہمیت سے روشناس ہوئے۔ تحت الشعور کی گہرائیوں میں وقوع پذیر ہونے والا غیر اختیاری عمل، اپنی غیر معقولیت، ہر طرح کی پابندیوں سے آزاد تلازمۂ خیال، منتشر اور بیش تر مہمل خوابوں سے ملتے جلتے تاثرات کے ساتھ راست فنّی تخلیق پر اثر انداز ہوتا ہے۔ تلازماتی خیال کے لیے منطقی پیرایۂ بیان ضروری نہیں۔ یہ بات بالکل واضح ہو گئی کہ ڈرامے کے پہلے ایکٹ میں دکھائی دینے والی بندوق کے لیے یہ قطعاً لازمی نہیں ہے کہ آخری ایکٹ میں وہ داغی بھی جائے۔ اس کو دکھا دینا کافی ہے اور قاری (یا تماشائی) خود قیاس آرائی کر سکتا ہے کہ اس بندوق کو کیا کردار ادا کرنا ہے۔

شاعری میں تحت الشعور کے نظریے کی بدولت نئے امکانات سامنے آ رہے تھے۔ نظم میں منطقی ربط کا لزوم ختم ہوتا دکھائی دے رہا تھا۔ دور از کار اور بعید از فہم تلازموں کی بنیاد پر ربط باہمی کے اصول کے نتیجے کے طور پر بیش تر ایسی نظمیں معرضِ وجود میں آنے لگیں جن کی علامات اور استعارات کو شاید ان کے خالق ہی سمجھ سکتے تھے۔ تحلیلِ نفسی کے دریافت کیے ہوئے راستوں پر اس طرح کی تلاش کا نتیجہ اکثر مہمل، چیستاں کی مانند نظموں کی تخلیق تھی اور ایسے خیالی پیکروں کی، جن کو روایتی شعریات کی تربیت پائے ہوئے لوگوں کی نظر میں، پہیلی کی طرح بوجھنے کی ضرورت پڑتی تھی۔ تاہم ان شعرا کے کلام میں جنھیں تجربہ برائے تجربہ کا شوق نہیں تھا، انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کی بدولت قابلِ قدر فنی دریافتوں کا بھی راستہ کھلا۔ انسانی نفسیات سے ادیبوں کی اس بڑھی ہوئی دل چسپی کو نظر انداز کرتے ہوئے ان وجوہ کو کلیتہً سمجھنا ممکن نہ ہوگا جن کا نتیجہ اردو شعریات میں وہ قابلِ لحاظ تبدیلیاں تھیں جو اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں عمل میں آئیں۔

اور آخر میں مگر موخّر نہیں، ہمیں اس امر واقعہ کی نشان دہی کرنی ہے جس نے عہدِ حاضر کی اردو اور دیگر ہندوستانی زبانوں کی شاعری کی ارتقا کی سمت کو بڑی حد تک بدل دیا۔ ہمارا اشارہ بہت سے نوجوان ادیبوں کی مارکسی نظریات سے واقفیت کی طرف ہے۔

جدلیاتی مادیت سے جس کا ادّعا یہ تھا کہ تضادات کی دوری اور مسلسل ترقی لازم و ملزوم ہیں، بہت سے ترقی پسند مصنّفین نے اردو ادب کے فنّی نظام کی نئے سرے سے تعمیر کے لیے بنیاد کا کام لیا۔ مادّے کی اولیت اور شعور کی ثانوی حیثیت کو تسلیم کرتے

ہوئے ، مارکس واد کے پیرو ادب کو نظریات کی مختلف شکلوں میں سے ایک مانتے تھے ، اسے معاشی بنیاد پر کھڑی ایک ایسی بالائی عمارت سمجھتے تھے جس کا ارتقا، جہاں تک اہم خصوصیات کا سوال ہے، خود بنیاد میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں پر منحصر ہوتا ہے۔ تاہم کوئی بھی بالائی عمارت، بشمول فنی تخلیق کلیتہً بنیاد پر انحصار نہیں کرتی، ایک حد تک خود مختار ہوتی ہے اور بنیاد میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کو بڑھاوا بھی دے سکتی ہے اور ان میں رکاوٹ بھی ڈال سکتی ہے۔ ترقی پسند مصنّفین کی تحریک میں شامل سبھی افراد کے لیے اس نظریے کی حیثیت سنگ بنیاد جیسی تھی اور اسی لیے ان کی کوشش تھی کہ نہ صرف ادب کی تجدید کی جائے بلکہ اس کی مدد سے خود اس کو جنم دینے والے سماج کی نئے سرے سے تعمیر کا کام بھی لیا جائے۔

ایک طرف فرائڈ کی تحلیل نفسی اور دوسری طرف مارکس کی تعلیمات سے متاثر ادیبوں کی علاحدہ علاحدہ حد بندی مشکل اور کبھی تو بالکل ناممکن ہو جاتی ہے۔ اس صدی کی تیسری دہائی میں یہ کام کچھ زیادہ ہی مشکل تھا جب کہ اکثر ایک ہی ادیب یا شاعر اپنی تخلیقات کو متاثر کرنے والے خیالات کے طور سے ان دونوں ہی سرچشموں کا نام لیتا تھا۔ تاہم اس صدی کی چوتھی دہائی کے وسط تک ان دو جداگانہ سرچشموں سے فیضان قبول کرنے والے اردو شاعری کے ان دو دھاروں نے اپنی اپنی خاصی معیّن شکلیں اختیار کر لیں۔ اپنی ادبی تخلیقات اور سماجی سرگرمیوں میں مارکسی تعلیمات سے رہنمائی حاصل کرنے والوں نے ۱۹۳۶ء میں ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنّفین کی بنیاد ڈالی۔ ان شاعروں نے جنھیں فرائڈ کے نظریات زیادہ عزیز تھے اور جن کی توجہ بنیادی طور سے اپنی داخلی دنیا کی مرقّع نگاری اور شعری ہیئت کے میدان میں تجربات پر تھی، ۱۹۳۹ء میں اپنی ایک انجمن "حلقۂ ارباب ذوق" کے نام سے قائم کی۔ انجمن ترقی پسند مصنّفین کے اراکین کے خلاف جبر و تشدّد شروع ہونے کے بعد اس کے کچھ ارکان "حلقۂ ارباب ذوق" میں شامل ہونے لگے۔ ان کے اثر سے حلقۂ ارباب ذوق کے لائحۂ عمل میں برابر تبدیلیاں آتی گئیں اور جلد ہی ان دو ادبی انجمنوں کے درمیان کوئی قابلِ لحاظ فرق نہیں رہا۔ یہ صحیح ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنّفین کے مقابلے میں حلقۂ ارباب ذوق ہمیشہ محدود اور الگ تھلگ رہا۔

روایتی اردو شعریات کی تجدید کے مسئلے کو مختلف سمتوں سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہوئے انجمن ترقی پسند مصنّفین کے اراکین اور حلقۂ ارباب ذوق میں شامل شعرا،

دونوں نے اردو میں آزاد نظم کو مسلّمہ حیثیت دلانے کے لیے کافی اہم کردار ادا کیا۔

اب اس بات کا تعیّن مشکل ہے کہ اردو میں سب سے پہلے اپنی تخلیقات کے لیے کس نے آزاد نظم سے کام لیا۔ کم از کم دو شعرا، تصدّق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد اس تعلّق سے اولیت کے دعوے دار ہیں۔ تصدّق حسین خالد لکھتے ہیں "۱۹۲۵ء سے میں اردو شاعری میں نئی ہیئت کو رائج کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ انگلستان میں میں نے عہدِ حاضر کی شاعری کا گہرا مطالعہ کیا اور اردو شاعری میں سب سے پہلے آزاد نظم کو رواج دیا۔" لیکن زیادہ مشہور اور ذہین شاعر ن۔ م۔ راشد کا ادعا تھا کہ "غالباً اردو میں سب سے پہلی آزاد نظم میں نے لکھی ہے۔"

ن۔ م۔ راشد زندگی بھر آزاد نظم کے پرجوش طرف دار اور مبلّغ رہے۔ میراجی جن کا آزاد نظم میں لکھا ہوا شعری مجموعہ ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا، ان کے سرگرم حمایتی تھے۔ خاصے ذہین شاعر میراجی اور ترقی پسند مصنّفین میں شاید ہی کوئی قدر مشترک رہی ہو اور ترقی پسند مصنّفین ان پر سماجی مسائل سے ان کی بے تعلقی کی وجہ سے کڑی تنقید کرتے تھے۔ اس شاعر پر فرانسیسی اشاریت پسندوں کا گہرا اثر تھا۔ خود میراجی نے اپنی تخلیقات کا تعین کرنے والے سرچشموں کا ذکر کرتے ہوئے اپنے معلّموں کے حلقے کو کافی وسعت دی ہے۔ "جہاں تک مغربی ادیبوں اور مفکّرین کا سوال ہے، میں سب سے زیادہ استفان ملارمے، شارل بودلیر، والٹ وھٹمین، ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور سگمنڈ فرائڈ سے متاثر ہوا ہوں۔"

اس صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اردو شاعری کو تجدید کی لہر نے نہ صرف نظم کی ہیئت بلکہ مواد کے میدان میں بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ علی سردار جعفری، مختار صدیقی، منیب الرّحمٰن، علی جواد زیدی، مخدوم محی الدّین، ساحر لدھیانوی، خلیل الرّحمٰن اعظمی، یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیا جالندھری، مخمور جالندھری، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، جعفر طاہر اور بہت سے دوسرے شعرا نے آزاد نظمیں لکھیں۔ ممتاز شعرا اختر الایمان اور فیض احمد فیض کی تخلیقات میں صورتِ حال ذرا مختلف تھی۔ ان کے پاس غیر مقفّیٰ اشعار تو اچھی خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں لیکن عروض کی متعیّنہ بحروں کی باضابطہ پابندی کے ساتھ۔ اور یہ شعرا صرف کبھی کبھی (لیکن خاصی کامیابی کے ساتھ) صحیح معنوں میں آزاد نظم کی طرف رجوع ہوئے۔

مختلف اسالیب میں لکھنے والے شاعروں کی تخلیقی مسابقت نے اردو شاعری کے

خزانے میں کافی اضافہ کیا اور اس کے دائرۂ کار کو وسعت دی۔

روایتی شعری ہیئتوں کو رد کیے بغیر آزاد نظم نے اردو شاعری کو نئے امکانات فراہم کیے کیوں کہ اپنی لچک اور خیال کی صحیح ترسیل کے لیے اپنی موزونی کی وجہ سے اسے ان مواقع پر زیادہ استعمال کیا جاتا تھا جب ایسے موضوعات پر فنّی طور سے روشنی ڈالنے کی ضرورت پڑتی تھی جن کو پہلے عام طور سے شعرا ہاتھ نہیں لگاتے تھے۔ ن۔ م۔ راشد اپنے مجموعۂ کلام "ماورا" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ان پابندیوں نے آج تک ہمارے شاعر کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کیے رکھا ہے جو محض گزشتہ نسلوں کی صدائے بازگشت ہیں۔ وہ اپنے ذرائع اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسمی خیالات اور تمثیلات سے آزاد ہونا اپنے لیے ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہراہوں پر گامزن ہونے پر مجبور ہے۔ اس مجبوری کا پیدا کیا ہوا تصنّع نہ صرف اکثر شاعروں کی فنّی ندرت اور کوششوں کے راستے میں سنگِ گراں ہے بلکہ ہمارے ادبیات کے لیے مجموعی حیثیت سے بھی مہلک ثابت ہو رہا ہے۔ چناں چہ مجھے یقین ہے کہ ہمارے اکثر اوضاعِ سخن اب بھی جدید خیالات کے سیلاب کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ اس لیے نئے راستوں کا پیدا ہونا قدرتی ہے اور نئے راستوں کا پیدا کرنا ایک مقدّس فرض۔۔

ن۔ م۔ راشد اس امر پر زور دیتے ہیں کہ آزاد نظم کا سہارا لیتے ہوئے وہ ان قارئین کو جن کی تربیت روایتی شعریات کی بنیاد پر ہوئی ہے، حیرت زدہ کرنا نہیں چاہتے اور یہ کہ ان کی اور ان کے ہم خیالوں کی اپنی تخلیقات میں ہیئت کے تعلق سے کسی قسم کے شعبدے دکھانے کی کوئی خواہش نہیں ہے۔ بس اتنی دلی خواہش ہے کہ اپنے انفرادی نظریۂ حیات کو قارئین تک زیادہ سے زیادہ مکمل شکل میں پہنچا دیں۔

دائیں اور بائیں دونوں جانب سے کی جانے والی تنقیدوں کا جواب دیتے ہوئے میراجی، ن۔ م۔ راشد کی تائید کرتے ہیں "بہت سے لوگ مجھے صرف اردو کی آزاد نظم کا پرستار سمجھتے ہیں، مگر آزاد نظم کو میں موضوع یا فنّی ضروریات ہی کے لحاظ سے جائز سمجھتا ہوں۔۔ اور واقعتاً میراجی کے مجموعۂ کلام میں آزاد نظم میں لکھی ہوئی تخلیقات کے ساتھ ساتھ عروض کے قواعد کے مطابق لکھی ہوئی نظمیں بھی ملتی ہیں۔ جہاں وہ معمول

کے مسائل کا ذکر کرتے ہیں، انھیں آزاد نظم کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں پڑتی مگر جب میراجی تحت الشعور کے اسرار اور جنسی مسائل اور فرائڈ کے نظریات کی رو سے ان کی تشریح کے بارے میں لکھتے ہیں تو انھیں نسبتاً آزاد شعری ہیئت سے کام لینا پڑتا ہے۔

یہاں یہ واضح کر دینا مناسب ہوگا کہ شعری لوازمات کی بنیادی تجدید کے حامی بہت سے ترقی پسند ادیبوں کا رویّہ، اردو ادب میں نئی طرز کے باعزم موجد ہوتے ہوئے دوسرے نظریات کے حامی ن۔ م۔ راشد اور میراجی کی تخلیقات کے تعلق سے ابتدا میں کافی احتیاط کا تھا۔ لندن کے تعلیم یافتہ سجاد ظہیر، ملک راج آنند، دین محمد تاثیر اور دوسرے ادیب انگریز مارکسی نقادوں رالف فاکس، جان کارن فورڈ، کرسٹوفر کوڈویل اور ان کے احباب کی تخلیقات سے بخوبی واقف تھے۔ اور کوڈویل اپنی کتاب "فریبِ نظر اور حقیقت" (۱۹۳۷ء) میں انگریزی ادب میں آزاد نظم کے تعلق سے یوں رقم طراز ہیں:

> "آزاد نظم کی تحریک نراج کی طرف جھکاؤ رکھنے والے سرمایہ دار طبقے کی دماغی الجھن کو ظاہر کرتی ہے۔ اس طبقے کی جو تمام اقدار کی بے سوچے سمجھے نفی کرتے ہوئے سبھی سماجی روابط کو توڑنے کے درپے ہے، کیوں کہ ان لوگوں کے خیال میں انسان اپنے سماجی تعلقات پر قابو رکھنے کی صلاحیت سے کلیتہً محروم ہو گیا ہے۔۔

کرسٹوفر کوڈویل، آزاد نظم کے بنیادی طرف دار انگریز اور امریکی امیجسٹ شاعروں کی تخلیقات کی زوال پذیر ماہیت کی بالکل صحیح نشان دہی کرتے ہیں لیکن وہ اس کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کے جمہوری شاعری میں استعمال کے امکان کو بھی مسترد کر دیتے ہیں۔ حالاں کہ اگر یوروپی شاعری میں کلاسیکی نظم جدید شاعروں کو چند پہلوؤں سے مطمئن کرنے کے قابل نہیں رہی تھی تو مشرقی ادبیات میں شعریات کے قواعد و ضوابط کی غیر معمولی سختی کی وجہ سے کلاسیکی نظم شعری اقدار کی تجدید کے راستے میں بنیادی رکاوٹ تھی۔

نہ صرف کوڈویل بلکہ اور بھی متعدد نقّاد جو بالعموم مارکسی نقطہ نظر رکھتے تھے، لیکن جن کا مارکسی تعلیمات کا مطالعہ کافی گہرا نہیں تھا، اس قبیل کے غلط فہمی پر مبنی عامیانہ عمرانی خیالات کی تبلیغ کے تصوروار تھے، مثال کے طور سے اختر حسین رائے پوری کو لیجیے جن کو ٹیگور اور اقبال جیسے شاعروں کے تخلیقی ورثے کو ٹھکرانے میں کوئی خاص جھجک محسوس نہیں ہوئی۔ (ٹیگور ان کے خیال میں جاگیر دارانہ شاعر تھے) اردو شاعری میں آزاد نظم کے روشن امکانات سے فائدہ اٹھانے والے ترقی پسند شاعروں میں اوّلیت

علی سردار جعفری اور مخدوم محی الدّین کو حاصل ہے۔

سردار جعفری کی نظم "ایشیا جاگ اٹھا۔ میں بنیادی طور سے بحرِ متقارب کی ایک پیچیدہ شکل استعمال کی گئی ہے، لیکن نظم میں آہنگ اتنی جگہ ٹوٹتا ہے، اس میں اتنے وقفے آتے ہیں، شعر کے اختتام پر ارکان بحر اتنی بار نامکمل چھوڑ دیے گئے ہیں کہ صرف روایتی شعریات کے درجۂ اوّل کے ماہرین ہی یہاں عروض کے عناصر کی نشان دہی کر سکتے ہیں۔ بول چال کا لب و لہجہ اپنانے کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ نظم میں سادہ اور سہل زبان استعمال کی گئی ہے، اسے پیچیدہ اور متروک محاوروں سے پاک رکھا گیا ہے اور فارسی سے اردو میں مستعار لی ہوئی صرفی و نحوی تراکیب یا تو بہت کم استعمال کی گئی ہیں یا پھر ان سے پوری طرح سے اجتناب کیا گیا ہے۔ اس طرح سے نظم کی زبان بول چال کی زبان سے قریب تر اور عام فہم ہو گئی ہے، عوام کی زبان ہو گئی ہے۔ اسی کے بارے میں سردار جعفری نے اپنی نظم "خواب۔ میں لکھا ہے:

آہ یہ میری اپنی ہی آواز ہے
میرے اہلِ وطن کے دلوں کی صدا ہے
جو ہمارے گلوں میں
ایک زخمی پرندے کے مانند
ڈیڑھ سو سال تک پھڑ پھڑاتی رہی ہے

اردو شاعری میں آزاد نظم کا استعمال لازمی تھا کیوں کہ شاعری میں پابندیوں کی کمی، ادب میں نئے اصناف، نئے موضوعات، آہنگ اور خیالی پیکروں کا اضافہ، عالمی ادبی سرگرمیوں کا قاعدۂ کلیہ ہے۔ یہ فطری بات ہے کہ سردار جعفری، مخدوم محی الدّین (اور بعد میں سجاد ظہیر) جیسے نئے رجحانات کا شدید احساس رکھنے والے شعرا خود کو شعریات کی تجدید کی تحریک سے بے تعلق نہیں رکھ سکتے تھے۔ مگر یہاں انھیں ایک غیر متوقّعہ صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں بالکل ابتدا ہی سے اصلاح کے علم برداروں کو روایتی شعریات کو ہمیشہ کے لیے غیر متغیّر سمجھنے والے تقلید پسندوں کی طرف سے مخالفت کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ لیکن جب آزاد نظم کو ادب میں مسلّمہ مقام حاصل ہو گیا تو معلوم ہوا کہ اس کے ساتھ شاعری میں ادب کے مقاصد کے بارے میں زوال پذیر خیالات اور مغربی انحطاطی شاعری سے مستعار لیا ہوا نقطۂ نظر بھی در آیا ہے جو کسی طرح سے بھی مارکسی

شاعروں کے نظریۂ حیات سے میل نہیں کھاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مخدوم محی الدّین اور علی سردار جعفری کی شاعری "حلقۂ ارباب ذوق۔ کے شاعروں کی تخلیقات کے خلاف مناظرانہ رنگ لیے ہوئے تھی۔ (یہ رنگ سردار جعفری کی شاعری میں ایک حد تک زیادہ گہرا ہے کیوں کہ وہ ادبی نظریہ ساز بھی ہیں)۔ معروضی طور سے پرانے شعری معیارات کی تنسیخ اور نئی ہیئت کی توثیق کی اکٹھا حمایت کرتے ہوئے نئی نظریاتی قدروں کے دفاع کے تعلق سے ترقی پسند شاعروں اور ہیئت پرست شعرا کے خیالات میں بنیادی فرق تھا۔

نئی نظم کے گہرے سماجی رجحان، اس کے مسائل کی معاشرے کے لیے اہمیت کی گرم جوشی سے حمایت کرتے ہوئے ترقی پسند شاعر، بشمول علی سردار جعفری بارہا بے کیف نثری انداز تحریر بھی اختیار کر لیتے تھے۔ ان کی عوامی اور بول چال کی زبان استعمال کرنے کی کوشش ایک مثبت رجحان تھا، لیکن یہاں بھی کبھی کبھی اعتدال کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا تھا اور تب سطحی لب و لہجے کا لازمی نتیجہ شعریت کے خاتمے، اشعار میں نعرہ بازی، ناصحانہ رنگ اور پیش پا افتادہ باتوں کے در آنے کی شکل میں ظاہر ہوتا تھا جس کی وجہ سے خود نظم شاعری کی حدود سے باہر ہو جاتی تھی۔

ابتدائی مراحل میں نظم کی تجدید کے حمایتیوں سے سرزد ہونے والی فنی فروگزاشتوں کی وجہ سے شعری اصلاحات کی قبولیت میں دیر لگی اور مخالفین کے ہاتھ مضبوط ہوئے اور یہاں ہم کو اس تعلق سے مخدوم محی الدّین کے رویّے کی غیر معمولی اہمیت کا ذکر کرنا چاہیے، جنھوں نے ہمیشہ آزاد نظم کو اپنے کلام میں نہایت احتیاط سے، صرف گہرے قلبی احساسات کے اظہار کے لیے استعمال کیا۔

مخدوم کا "گلِ تر۔ کی اشاعت کے بعد کا زیادہ تر کلام، جس پر ہم آگے نظر ڈالیں گے، آزاد نظم کی شکل میں ہے۔ دو غزلیں، ایک واسوخت اور مشرق کے عظیم شاعر مرزا اسد اللہ خاں غالب کی وفات کی سویں برسی کے موقع پر 22/ فروری ۱۹۶۹ء کو لال قلعے کے مشاعرے میں پڑھی گئی نظم "غالب۔ استثنائی حیثیت رکھتی ہیں۔

زندگی کے آخری سال

دوسرے مجموعہ کلام کی اشاعت کے بعد مخدوم کے مقدّر میں زندگی کے صرف آٹھ سال رہ گئے تھے۔ ۱۹۶۶ء میں جشن مخدوم کمیٹی نے مجموعہ "بساطِ رقص" شائع کیا جس میں "سرخ سویرا" اور "گل تر" کی نظموں کے علاوہ کچھ نئی نظمیں بھی شامل تھیں۔ اس کے بعد کے سالوں میں بھی مخدوم کی ادبی تخلیقات میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔ جو کچھ بھی تھا، مکمل نظمیں اور متفرق اشعار، تھوڑے بہت خطوط اور بطور یادداشت کچھ مختصر تحریریں، ان سب کو شاعر کے احباب نے احتیاط سے اکٹھا کر کے رسالہ "صبا" اور "نیا آدم" کی خصوصی اشاعتوں میں چھپوا دیا۔ لیکن جن عوامل سے اس ان تھک انسان، اس قوّتِ مجسم اور اپنے لیے متعیّن کی ہوئی منزل کی طرف رکاوٹوں کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے رواں دواں اس شخص کی زندگی کا آخری دور عبارت تھا، اسے اکٹھا کرنا اور احاطہ الفاظ میں لانا کس کے بس کا کام ہے؟

اس تمام عرصے میں مخدوم محی الدّین ریاست آندھرا پردیش کی قانون ساز اسمبلی میں بحیثیت قائد حزب اختلاف برقرار رہے۔ قائدِ حزبِ اختلاف کی حیثیت سے اپنے فرائض منصبی کی ادائیگی میں ان کا رویّہ کبھی رسمی نہیں رہا۔ جیسے ہی ریاستی حکومت کوئی ایسا قدم اٹھاتی جس سے عوام کے مفاد پر آنچ آتی ہو، مخدوم پارلیمانی جدّوجہد کے روایتی طریقِ کار پر اکتفا نہ کرتے اور اپنے رائے دہندوں سے راست تخاطب کرتے ہوئے جدّوجہد کا رخ عوام کی طرف موڑ دیتے تھے۔ وہ بے شمار جلسوں میں تقریریں کرتے، مختلف مظاہروں اور جلوسوں کی قیادت کرتے۔ جیسے ہی حکومت نے غریبوں کی خوراک میں کام آنے والے چاول کے خردہ فروشی دام بڑھانے کا فیصلہ کیا مخدوم محی الدّین نے فوراً احتجاجاً بھوک ہڑتال کا اعلان کر دیا۔ بھوک ہڑتال، جس سے ان کی زندگی کو خطرہ لاحق تھا، انھوں نے اناج کے بڑے بیوپاریوں کی تجوریاں بھرنے میں معاون اور شہر کے غریب ترین طبقات کو فاقہ کشی کی زندگی پر مجبور کرنے والے اس حکم نامے کی کلیتہً منسوخی کے بعد ہی ختم کی۔

مخدوم کی معدودے چند نظموں اور احباب کی یادداشتوں سے تہذیب و ثقافت، بین الاقوامی تعلّقات، ملکی اور عالمی واقعات کے تعلق سے مخدوم کی دل چسپیوں کے دائرے کا ایک حد تک تعین کیا جا سکتا ہے۔

ہم نظم "غالب" کا پہلے بھی ذکر کر چکے ہیں جو مخدوم نے ایک کل ہند مشاعرے میں سنائی تھی۔ مخدوم، مرزا غالب کو اردو ادب کا عظیم ترین شاعر مانتے تھے اور خود کو اس غیر معمولی بصیرت والے شاعر کا شاگرد۔ یہاں یہ ذکر کر دینا مناسب ہو گا کہ جشنِ غالب کا وسیع پیمانے پر انعقاد نہ صرف ہندوستان اور پاکستان، جہاں اردو بولنے والی آبادی کا بیشتر حصہ مرکوز ہے، بلکہ دیگر متعدد ممالک میں بھی ہو رہا تھا۔ متعدد سیمینار، ہندوستان کی سبھی ریاستوں میں شاعری کی محفلیں اور مشاعرے، غالب پر دہلی میں بین الاقوامی مذاکرہ عظیم شاعر کی تخلیقات کی بنیاد پر اسٹیج پر پیش کیے جانے والے خاکے، ملک کے نامور مغنّیوں کی آواز میں غالب کی غزلوں کے نئے ریکارڈ "غالب انسٹی ٹیوٹ" کا افتتاح، مختلف شہروں میں غالب سے موسوم سڑکیں اور بالآخر لال قلعے یعنی مغل بادشاہوں کی رہائش گاہ میں منعقدہ کل ہند مشاعرہ جہاں ۱۸۵۹-۱۸۵۷ ء کی جنگِ آزادی ہندوستان سے پہلے غالب کی بڑے احترام کے ساتھ پذیرائی ہوا کرتی تھی، یہ ان کارروائیوں کی نامکمل فہرست ہے جنھیں اس نابغۂ روزگار شاعر کی یاد کو دوام بخشنے کے لیے روبہ عمل لایا گیا۔ فروری ۱۹۶۹ء میں منائی جانے والی یومِ غالب کی تقریبوں نے واقعی ایک قومی جشن کی شکل اختیار کر لی۔ اردو کے سبھی اخباروں اور رسالوں اور ہندوستان کی دوسری زبانوں کے متعدد پرچوں نے غالب کی یاد میں خصوصی اشاعتوں کا اہتمام کیا۔ ڈاک کے ٹکٹوں کا سلسلہ، ڈاک کے خصوصی لفافے اور مہریں، شہروں کی سڑکوں اور سبھی دفاتر اور اداروں میں شاعر کی شبیہیں، سڑکوں کی رونق بڑھاتی ہوئی بیرقوں پر تحریر کردہ غالب کی مشہور غزلوں کے اشعار، ان سب سے ایک پر مسرّت جشن، ایک عوامی تیوہار جیسا ماحول پیدا ہو گیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس یادگار مشاعرے میں مخدوم کی شرکت لازمی تھی۔ شاعر کو ایک موقع دست یاب ہوا تھا تاکہ وہ تیس سال سے زائد مدّت کی ادبی کاوشوں کے دوران اپنے ذہن میں مرتّب ہونے والے تاثرات اور زندگی کی سماجی تنظیمِ نو اور اردو شاعری کی تجدید کی طویل جدّوجہد کے دوران اس کو بے قرار رکھنے والے افکار سے سامعین کو واقف کرا سکے۔

تم جو آجاؤ آج دلّی میں!
خود کو پاؤ گے اجنبی کی طرح

تم پھرو گے بھٹکتے رستوں میں
ایک بے چہرہ زندگی کی طرح
دن ہے دستِ خسیس کی مانند
رات ہے دامنِ تہی کی طرح

پنجۂ زر گری و زر گیری
عام ہے رسمِ رہزنی کی طرح

آج ہر مے کدے میں ہے کہرام
ہر گلی ہے تری گلی کی طرح

وہ زباں جس کا نام ہے اردو
اٹھ نہ جائے کہیں خوشی کی طرح

ہم زباں کچھ ادھر ادھر سامنے
نظر آئیں گے آدمی کی طرح

تم تھے اپنی شکست کی آواز
آج سب چپ ہیں منصفی کی طرح

آ رہی ہے ندا بہاروں سے
ایک گم نام روشنی کی طرح

اس اندھیرے میں اک روپہلی لکیر،
ایک آواز حق نبی کی طرح

اس نظم میں مخدوم پھر اسی موضوع پر گفتگو کرتے ہیں جو بیدار ہوتے ہوئے مشرق کے بہت سے ادیبوں کے لیے فوری اہمیت کا حامل تھا، یعنی مادری زبان کے مستقبل اور معاشرے میں شاعر کے کردار کا موضوع۔ نظم "شاعر" پر اس سے قبل ہم قدرے تفصیل سے گفتگو کر چکے ہیں جس میں مذکور ہے کہ اسی شاعر کا کلام عوام کے

دلوں میں زندہ رہ سکتا ہے جو لوگوں کے درد کو اپنا درد مانتا ہو۔ اور اب نظم "غالب" میں مخدوم دعویٰ کرتے ہیں کہ اردو شاعری کا یہ عبقری اپنے اخلاف کی تمام خطاؤں سے صرف اس وجہ سے درگزر کر سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے پرکھوں کی زبان کو جس میں اس نے اپنی غزلوں کی تخلیق کی، مٹنے سے بچالیا۔ مخدوم اور ان کے سامعین دونوں بخوبی جانتے تھے کہ یہ کتنا مشکل کام تھا۔ اردو کو غلط طور سے صرف ایک فرقے یعنی مسلمانوں کی زبان قرار دیتے ہوئے بہت سے ہندو قائدین نے (اور ملک کی بھاری اکثریت ہندو مت کی پیرو ہے) شان دار شعری روایت کی حامل اس زبان کی حیثیت کو نقصان پہنچانے اور اس کے دائرۂ استعمال کو زیادہ سے زیادہ تنگ بنانے کی ہر ممکنہ کوشش کی اور اس کا اعتراف کیے بغیر چارہ نہیں ہے کہ وہ اپنی کوششوں میں بہت کچھ کامیاب بھی ہوئے۔ اسی وجہ سے اس زبان کے موقف کے لیے کی جانے والی سال ہا سال کی جد و جہد کے باوجود اردو کو اب تک ان ریاستوں میں، جہاں کافی تعداد میں لوگ یہ زبان بولتے ہیں سرکاری زبان کی حیثیت سے تسلیم نہیں کیا گیا ہے۔

مخدوم محی الدّین کے پہلے ہی مجموعے میں اردو کے نام ور شاعروں سے منسوب تین نظمیں ہیں، "ولی"، "اقبال" اور "اقبال کی رحلت پر"۔

ولی اورنگ آبادی (کم و بیش ۱۶۶۷۔۱۷۰۷ء) جدید اردو کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ ان کو اکثر "بابائے اردو ادب" کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ سمجھا جاتا ہے (بجا طور سے یا نہیں، یہ جداگانہ مسئلہ ہے جس کو اس کتاب کے صفحات پر حل کرنا ممکن نہیں) کہ وہ اٹھارویں صدی عیسوی کے اوائل میں اپنا مجموعۂ کلام دکن سے دہلی لائے اور شمالی ہند کے شعرا کو اپنی شاعری کے کمال سے اتنا متاثر کیا کہ اس وقت تک بیش تر فارسی میں غزلیں لکھنے والے ان شعرا کے سامنے مادری زبان کے لامحدود امکانات بالکل واضح ہو گئے اور اپنی شعری تخلیقات میں انھوں نے ولی کی پیروی شروع کر دی۔ دکنی الاصل ولی اسی تاریخی خطے میں پیدا اور بڑے ہونے والے مخدوم کو بہت عزیز تھے۔

مخدوم ولی سے کیا خوبیاں منسوب کرتے ہیں اور کس امر میں انھیں اردو کے اس اولین بڑے شاعر کی عظمت دکھائی دیتی ہے؟ ولی کے دور، عہدِ وسطیٰ کا ذکر کرتے ہوئے مخدوم محی الدّین کہتے ہیں کہ اس وقت "زبانِ نغمہ بے تاثیر تھی۔۔ خود زبانِ وجدان کی پیاسی تھی مگر"۔ جہانِ رنگ و بو سے کھیلنے والا نہ تھا کوئی۔۔ ایسا کوئی نہ تھا جو طویل رات کی تاریکی کو جھیلے اس کی گراں باری کو محسوس کرے اور اس پر غالب آنے کی کوشش کرے۔

حسن و دل کے ترانے گانے والا اور اس جہان کے حسن کے پرتاثیر گیت سنانے والا کوئی مغنی نہیں تھا۔ لیکن فطرت کے راز خود لوگوں کے سامنے عیاں ہونے کے لیے بے قرار تھے اور اپنی ترجمانی چاہتے تھے۔ "کسی داؤد کے محتاج تھے سب ساز فطرت کے۔۔" "ابھی ناآشنائے لذّتِ گفتار تھی دنیا۔۔ دنیا اسیر خاموشی تھی اور اظہار کی صلاحیت نہ رکھنے کی وجہ سے خوفناک اذیت میں مبتلا تھی۔ بدقسمت ہے وہ قوم جو اپنے مغنی کے لبوں کے ذریعے وہ سب نہیں کہہ پاتی جس سے دراصل اس کا قومی تشخص عبارت ہے۔ نقصان میں ہیں وہ لوگ جن کا مقدّر "تاریکی خاموشی۔ ہے اور گفتار پر قادر ایک انسان کے نمودار ہوتے ہی کیسے ماحول میں اچانک بنیادی تبدیلی آجاتی ہے۔ موسیقی کے منجمد دھارے پگھل کر بہہ چلتے ہیں، انگڑائیاں لیتے ہوئے بستر سے فوّارے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں، زنجیرِ شب توڑ کر سورج کی کرن پھوٹتی ہے، قدرت حجاب تیرگی چلکی سے سرکاتی ہے اور گہوارے میں وہ ہنستا ہوا چہرہ نظر آتا ہے جس کا لوگوں کو اور قدرت کے مظاہر کو سال ہا سال سے انتظار تھا۔ ساری کائنات میں خوشی و خرّمی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ "صدا دی آسمانوں نے ستاروں نے ولی آیا۔۔ " مبارک بادیاں گائیں بہاروں نے ولی آیا۔۔ ولی وہ فطرت کی بے مثال تخلیق، جسے قدرت کی طرف سے احساسِ جمال کی خداداد صلاحیت ودیعت ہوئی۔ ولی " وہ اولیں تمسیزِ رحمانی۔ " یقیں بخشا زباں کو جس نے پہلے اس کے جینے کا۔۔ " وہ پہلا ناخدا " ہندوستانی۔۔ کے سفینے کا۔۔

ولی اورنگ آبادی نے کعبے کے چراغوں سے دیے روشن کیے اور اس مقدّس آگ کو لوگوں تک پہنچایا اور " ہزاروں جنتیں آباد کر دیں دل کے داغوں سے۔ اب دکن کے عوام کے لیے ولی کی سوغات، میراثِ جہاں، زندگی کا جام سبھی کے کام و دہن کو شاداب کر رہا ہے۔

مخدوم کی نظم میں ولی کے کارنامے کو دراصل قدیم یونانی اساطیر کے ہیرو پرومیتھیس کے کارنامے کے ہم پلہ قرار دیا گیا ہے۔ ولی نے اپنا دیا آتشِ الوہی سے روشن کیا اور پھر یہ آگ لوگوں تک پہنچائی۔ یہ کام کچھ آسان نہیں تھا، جیسا کہ شاعر کہتا ہے دل پر داغ کھانے پڑے۔ یہ صحیح ہے کہ نظم میں اس موضوع کو آگے نہیں بڑھایا گیا ہے، صرف ایک مبہم سا اشارہ ہے، یونانی دیومالا کی طرح خدائی طاقتوں سے مقابلے کی بات نہیں کی گئی ہے، لیکن عوام کے لیے شاعر کی خدمات کی طرف اشارہ بالکل واضح ہے، اس کو سمجھنے کے لیے کسی کھینچ تان اور مفہوم میں اپنی طرف سے کسی اضافے کی ضرورت

نہیں ہے۔ بلند اور سنجیدہ اسلوب میں لکھی ہوئی مخدوم کی اس نظم میں اس پیغمبر سخن کی مدح سرائی کی گئی ہے جس نے اپنے ہم وطنوں کے قلوب، گفتار کی مقدّس آگ سے روشن کر دیے۔ وہ گفتار جو لوگوں کو متحد کرتی ہے اور انھیں انقلابات تقدیر کا مقابلہ کرنے اور اپنی قومیت کا تشخص برقرار رکھنے کی طاقت بخشتی ہے۔ شاعرانہ گفتار کی صلاحیت کو کھو دینا اس معاشرے کی موت کے برابر ہے جس کی وہ ملکیت ہے۔

مخدوم محی الدّین نے گفتار شاعرانہ کے ایک اور محافظ اپنے بزرگ ہم عصر، نامور شاعرِ مشرق محمد اقبال کے بارے میں بھی لکھا ہے، جن کی شاعری نے مخدوم کے تخلیقی سفر کے آغاز میں قطب تارے کا کام انجام دیا۔

نظم " اقبال۔ میں از اوّل تا آخر " سماوی۔ تشبیہات و استعارات استعمال کیے گئے ہیں۔

..... گھٹاٹوپ اندھیرے میں کسی آتش نوا نے طلوعِ صبح کی بشارت کا نغمہ چھیڑا جس کی پہلی ہی ترنگوں کے زیرِ اثر موت کی پرچھائیاں چھٹنے اور ظلمتوں کی چادریں ہٹنے لگیں۔ ایک ننھا لیکن انتہائی روشن شرارہ اڑتے اڑتے آسمانوں تک گیا اور کائنات کی بےکراں فضاؤں میں محوِ پرواز نو مولود نور پیکر اجرام سماوی تک جا پہنچا۔ اگر یہ ملحوظِ خاطر رکھا جائے کہ مخدوم کی نظم میں " شرارہ۔ اقبال کی نظم " شکوہ۔ کی اسی خیالی تصویر کے زیرِ اثر معرضِ وجود میں آیا ہے اور اس کا بھی رخ انھیں آسمان کے " نوجوان نور پیکروں۔ یعنی نوجوانوں کی طرف ہے جن سے اقبال کا بھی تخاطب تھا تو شاعر کی تخلیق سے اس موضوع کی ہم آہنگی بالکل واضح ہو جاتی ہے اور اس ننھے سے مگر روشن شرارے کی سماوی بلندیوں تک رسائی عالمِ بالا کے مکینوں کو اس امر واقعہ کے بارے میں باہمی مشوروں پر مجبور کرتی ہے۔ آسمانوں پر ہمارے سیارے یعنی اس زمین کے، ستائش کے ساتھ تذکرے ہونے لگتے ہیں جس نے اس شرارے کو جنم دیا۔ ..... آتشیں نغمہ لوگوں کو جوش دلاتا ہوا اور ان کے درمیان ہل چل مچاتا ہوا موج در موج چہار اطراف سیلاب کی طرح بہہ نکلا۔ جادو کا اثر رکھنے والا گیت سننے کے لیے ہر طرف سے خلق خدا آنے لگی اور حیرت زدہ ہو کر کہنے لگی کہ " یہ نغمۂ جبریل ہے، انسان کا گانا نہیں۔۔ مزید برآں شاعر کے کلام میں صورِ اسرافیل کی آواز بھی سنائی دے رہی تھی اور لوگوں کو ایسا احساس ہونے لگا کہ وہ راگ نہیں سن رہے ہیں، ایک شعلۂ روشن، عشقِ حیات انگیز کی آگ کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔

مخدوم محی الدّین کی نظم میں اقبال صرف اپنے کلام سے ساری کائنات کو جھنجھوڑ

دینے والا شاعر نہیں ہے۔ اس کے نغموں کا تخاطب انسان کی تقدیر بنانے والے عالم بالا کے مکینوں سے اتنا نہیں ہے جتنا زمین کے عام باشندوں سے ہے کیوں کہ:

وہ نقیبِ زندگی شام و سحر گاتا گیا
کو بہ کو، کوچہ بہ کوچہ، در بہ در گاتا گیا

اور اسی لیے اس کا گیت سننے کے لیے ہر طرف سے لوگ اکٹھا ہونے لگے۔ عوام کو بے چین کرنے والے مسائل سے اقبال کی نظموں میں زیرِ بحث آنے والے خیالات کی ہم آہنگی ہی "شاعرِ مشرق" کی شعری تخلیقات کو عوام کی خدمت کے لیے اپنے کو کلیتہً وقف کر دینے والے ابتدائی دور کے مخدوم کے لیے معتبر بناتی ہے۔

مختصر سی چھ مصرعوں کی نظم "اقبال کی رحلت پر" ہم کو شاعر کی قدر و قیمت کے بارے میں مخدوم کے خیالات کے کسی نئے پہلو سے روشناس نہیں کرواتی۔ شاعری میں اپنے ایک معلّم کو خراجِ عقیدت و تشکر پیش کرتے ہوئے مخدوم، اقبال کو ایسا "رہ نوردِ شوق" بتاتے ہیں جس کو منزل سے عار تھا، ایک ایسی "موجِ بے قرار" کا نام دیتے ہیں جو ساحلوں کی قید سے آزاد تھی۔ اقبال، شاعر کے الفاظ میں، ایک ایسی "برقِ جاں نواز" تھے جس کو صرف موت ہی پابندِ سلاسل بنا سکتی تھی:

شعلۂ زمیں کا عرش کی گودی میں سو گیا
امت کا شب چراغ اندھیرے میں کھو گیا

یہاں صرف اس امر کی طرف توجہ دلانا ہے کہ نظم میں بیان کردہ اقبال کی تمام خصوصیات ان کی شاعری اور شخصیت کی اس حرکیت اور سکوں ناآشنائی کی طرف اشارہ کرتی ہیں جن سے اقبال کی شعری تخلیقات ہمیشہ مملو تھیں اور اسی سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ مخدوم کے لیے جن کو اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں غور و خوض اور تشکیک سے عار تھا اور جن کا جدّ و جہد، تپش اور جوش و خروش کی مدح خوانی شیوہ تھا، اقبال کی شاعری اتنی عزیز کیوں ہے۔

ترقی پسند ادیبوں کی تحریک میں مخدوم کے ساتھیوں کا رویّہ اپنی آزادی اور روئے زمین پر انصاف کی فتح کے لیے مردانہ وار نبرد آزما اقوام کے تعلق سے ہمیشہ ہم دردانہ رہا اس سلسلے میں ماسکو اور لینن گراد کی مدافعت کرنے والوں، اسٹالن گراد کی جنگ کے سورماؤں، بے شمار معرکوں کے بعد برلن تک پہنچنے اور فسطائی غلامی سے یورپ کی بہت سی اقوام کو نجات دلانے والے سپاہیوں کی شان میں لکھی گئی کثیر التعداد نظموں اور گیتوں

کی طرف اشارہ کافی ہوگا۔ مخدوم محی الدّین اور علی سردار جعفری، کیفی اعظمی اور سجاد ظہیر، نیاز حیدر اور ساحر لدھیانوی کی، جواں مرد سوویت عوام سے منسوب نظموں سے بین الاقوامی موضوعات کو برتنے کی مستحکم روایت کی بنیاد پڑی۔ چینی عوام کی فتح اور کیوبا میں عوام کے انقلابی کارناموں کے تعلق سے لکھی گئی متعدّد نظموں کو اسی روایت کی کڑیاں شمار کرنا چاہیے۔ فرانسیسی نوآبادکاروں کو اپنے ملک سے نکال باہر کرنے کے لیے الجیریائی عوام کی سال ہا سال کی جدّ و جہد اور ایران کے قومی مفادات کی حفاظت اور مٹّی کے تیل کی امریکی اجارہ دار کمپنیوں کے چنگل سے نجات دلانے کے لیے مصدّق کی حکومت کے اقدامات نے بھی ہندوستانی شاعروں کی توجّہ اپنی طرف مبذول کی اور بلاشبہ ان میں کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جس کو جاپانی، فرانسیسی، امریکی غرضیکہ سبھی حملہ آوروں کے خلاف بہادر ویت نامی عوام کی طویل المدّت جنگ نے متاثر نہ کیا ہو۔

۱۹۶۸ء میں مخدوم محی الدین نے نظم "درّۂ موت" لکھی جس کا ذیلی عنوان تھا "ویت نام کے پس منظر میں"۔

مخدوم کو غالباً ویت نام جانے کا اتفاق نہیں ہوا لیکن نظم میں تباہی و بربادی کی ایسی سچّی تصویر کھینچی گئی ہے گویا شاعر نے اس کا خود مشاہدہ کیا ہو۔ ہماری نظروں کے سامنے نپام بموں سے جلی ہوئی گزر گاہ ہے (غالباً مشہور "گزر گاہ ہوچی منہہ")، جس کے کنارے کچھ بھی سلامت نہیں بچا ہے "نہ کوئی پھول، نہ پتّا، نہ کوئی پیڑ نہ پھل"۔ حدِّ نظر تک جدھر بھی دیکھو کھنڈر ہی کھنڈر دکھائی دیتے ہیں، سب کچھ جل کر راکھ ہو چکا ہے درہ موت میں جس سے نظم کا ہیرو گزر رہا ہے، "شام کا چہرہ" بھی خوں آلودہ دکھائی دیتا ہے۔ سارا ماحول یہاں تک کہ نورِ خورشید بھی ناقابلِ برداشت حد تک متعفّن ہے۔ مرنے والوں کی چیخیں اور کراہیں تباہی و بربادی کی اس ہیبت ناک تصویر کا گویا پس منظر ہیں۔ جنگ کے طوفان سے برباد، سب کچھ ہڑپ کر لینے والے شعلوں سے جھلسی ہوئی، حملہ آوروں کے ہاتھوں جلائی ہوئی یہ وادی نہ صرف اس مخصوص بلکہ ہر جنگ کی بے رحمی کی علامت بن جاتی ہے۔ اس نظم کا سلسلہ، فسطائیوں کی ہسپانیہ میں درندگی اور روئے زمین سے نیست و نابود کر دیے جانے والے شہر گرنیکا کے المیے کے پس منظر میں لکھی ہوئی مخدوم کی اوّلین دور کی نظم "اندھیرا" سے واضح طور پر جا ملتا ہے۔ ہسپانوی عوام کا درد اور اپنے وطن اور آزادی کی حفاظت کے لیے اٹھ کھڑے ہو جانے والے ویت نامیوں کا دکھ، بین الاقوامی اتّحاد کے حامی اس شاعر کے دل کو یکساں طور پر متاثر کرتے ہیں۔

جیساکہ اوپر مذکور ہوچکا ہے' ویت نامی عوام کے کارنامے کو اپنی نظم کا موضوع بنانے میں مخدوم محی الدّین کے اردو ادب میں اور بھی ہم نوا تھے ۔ یہاں مخدوم کے دوست اور ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنّفین کے بانیوں اور رہنماؤں میں سے ایک، سجاد ظہیر کی مشہور نظم کا تذکرہ کافی ہوگا۔ نظم کا عنوان ہے "ویت نام، زخموں کا باغ"۔ قاری سے یہ درخواست کرتے ہوئے کہ وہ ایک لمحے کے لیے بھی اس دور دیس کو فراموش نہ کرے جہاں وہ کبھی گیا تو نہیں ہے مگر پھر بھی جہاں کے محنت کش، رحم دل اور مہمان نواز لوگ اس کو اتنے عزیز ہیں، جہاں عہدِ قدیم ہی میں ہندوستان سے رحم وکرم، نیکی اور محبت کا پرچار کرنے والے مہاتما گوتم بدھ کی مقدّس دانش مندی پہنچ کر اپنا گھر بنا چکی تھی، سجّاد ظہیر، ظلم کی آگ میں سال ہا سال سے جلنے والے اس ملک کے بارے میں، جہاں تمام نیکیوں کو پاؤں تلے روند دیا گیا ہے، یوں نغمہ سرا ہیں:

اور جہاں آج
ہزاروں میل سے آنے
منحوس فوجی قدموں نے
بچوں سے ہنسی
ماؤں سے ان کی مسکراہٹ
اور سب لوگوں سے
ان کی خوشی
چھین لی ہے
اور جیون کے سوتوں میں
زہر گھول دیا ہے

دونوں شاعروں کو ویت نامی عوام سے یکساں طور سے ہم دردی ہے، دونوں ان کے دشمنوں سے نفرت کی تلقین کرتے ہیں۔ لیکن موضوع کی تفہیم، تفصیلات کی ترسیل اور نظم گوئی کے تعلق سے ان دونوں کے عمومی رویّے میں بہت بڑا فرق ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مخدوم اور سجّاد ظہیر دونوں آزاد نظم کا سہارا لیتے ہیں بلکہ سجّاد ظہیر کے ہاں تو یہ نثری نظم ہے جس نے اس صدی کی چھٹی دہائی میں اردو ادب میں اپنا مقام بنانا بس شروع ہی کیا تھا۔ سجّاد ظہیر نے نثری نظم سے اپنے شعری اظہار کی بنیادی شکل کا کام لیا اور اس کے آہنگ کی رنگا رنگی اور ہیئت کی لچک کو اپنے کلام میں برت کر دکھا دیا۔ جب شاعر کے احباب نے

سجاد ظہیر کے کامیاب شعری تجربوں کی بات کی تو انھوں نے کسی قدر تلخی کے ساتھ جواب دیا۔

"میں نے بعض دوستوں نے میری چند نظموں کو سن کر جب یہ کہا کہ "سجّاد ظہیر نئی قسم کی شاعری کا تجربہ کر رہے ہیں۔ تو میرے دل کو اس جملے سے بڑی چوٹ لگی۔ تجربہ! یہ تو ویسی ہی بات ہوئی اگر کسی عاشق سے کہا جائے کہ وہ جذبۂ محبت کا تجربہ کر رہا ہے! شاعری انسانیت کا لطیف ترین جوہر ہے۔ اس کے اظہار کو تجربہ کہنا بڑا ظلم ہے۔ یہ اظہار ناکافی، ناقص یا نامکمل ہو سکتا ہے، لیکن اگر وہ نقالی، سطحی تفریح یا چٹکلے بازی نہیں ہے، اور اس میں خلوص صداقت اور حسن ہے تو وہ یقیناً اس زندگی کا سب سے بیش بہا اور جاں فزا عطر ہے۔ بحور، اوزان اور ارکین کے مروّجہ طریقوں کو میں نے ارادتاً ترک نہیں کیا ہے اور نہ جس قسم کی زبان ان نظموں میں استعمال کی گئی ہے وہ زبان "تجربے" کی غرض سے ہے۔ اپنے شعری مقصود کو حاصل کرنے کے لیے مجھے نئے آہنگ اور نئے ترنّم کی ضرورت تھی۔"

مخدوم مختصر، ننھی منی شعری تصویروں کے فن کار ہیں، انھیں بیانیہ انداز اور لمبی چوڑی تمہیدیں پسند نہیں ہیں، ان کی نظم کے لیے ایک مختصر سا خیالی پیکر کافی ہے، جس میں ایک بڑے امرِ واقعہ کو اس کی مجموعی شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اختصار و ایجاز مخدوم کے اسلوب کی اہم شناخت ہے۔ ان کی جھلسے ہوئے درختوں اور حدِ نظر تک پھیلے ہوئے کھنڈروں والی وادیِ موت نہ صرف سارے ویت نام میں پھیلی ہوئی تباہی و بربادی کی سچّی تصویر کشی کرتی ہے بلکہ وہ ہر جنگ کا مرقّع ہے۔

اس کے برخلاف سجّاد ظہیر کی خصوصیت ان کا تفصیلی بیانیہ انداز ہے، وہ راست گفتاری کو ترجیح دیتے ہیں تاکہ ان کی بات ان سب کی سمجھ میں آجائے جن کے لیے "لوگ" کا اسم جمع استعمال کیا جاتا ہے، چاہے وہ کلاسیکی مستند شاعری کا شیدائی ادبی جمالیات کا ماہر ہو، تقریباً ان پڑھ کسان ہو، یا پھر سماجی زندگی سے ابھی ابھی روشناس ہونے والا محنت کش یا کاری گر ہو۔

اس لیے سجّاد ظہیر کے لیے ضروری تھا کہ وہ سمندر پار دور دراز کے ملک سے آکر "زخموں کے باغ، ویت نام" کو کھسیانے غصّے کے ساتھ لہولہان کرنے والوں کے

بارے میں تفصیل سے بتانے ۔ لیکن ویت نامی عوام کے مستقبل کے لیے لڑی جانے
والی گھمسان کی لڑائی کے طوفانوں میں:

اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور برباد ہوتے ہیں، بڑھتے ہیں اور مضبوط ہوتے ہیں
بے مثال رنگ والے پھول
(یعنی پر جوش دل والے ویت نام کے نڈر سپاہی)
وہاں، اس زخموں کے باغ میں
آج ایسے ہی لہو رنگ پھول کھلے ہیں
فولادی ارادوں کی
سخت اور مشکل چٹانوں کی
تلوار سے زیادہ تیز بلندیوں پر نکلے
نایاب پھول
مہیب اندوہناک اندھیروں کی ہار
اور انسان کے طربناک عروج کی ضمانت

جس بات کو سجّاد ظہیر ایک نظم میں ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ مخدوم کے پاس جدا گانہ خطوط کی مدد سے مختلف شعری تخلیقات میں منتشر ہو جاتی ہے۔ "درّہ موت" میں وہ بالراست امریکی سپاہیوں کی درندگی کے بارے میں گفتگو نہیں کرتے، سمندر پار سے آنے والے حملہ آوروں کی مذمت نہیں کرتے، قاری خود ہی تاڑ جاتا ہے کہ اس ہری بھری وادی کو درّۂ موت میں کس نے تبدیل کر دیا۔ اب مئی ۱۹۶۸ء میں "درّۂ موت" کے فوراً بعد مختصر سی نظم "مارٹن لوتھر کنگ" منظر عام پر آتی ہے جس میں امریکی انسانیت پسند کا قتل اور ویت نام اور صحرائے سینا میں لاتعداد انسانی جانوں کا نقصان ایک سلسلے میں مربوط ہیں۔ اب مخدوم پیچیدہ اشاریت کا سہارا نہیں لیتے بلکہ کھلے عام اور درشت صحافتی انداز میں ان قاتلوں کی مذمت کرتے ہیں جنھوں نے نہ صرف ایک فردِ واحد پر بلکہ ان تمام عالمی اور انسان دوستی کی اقدار پر ہاتھ اٹھایا جن کی وہ علامت تھا۔

یہ قتل، قتل کسی ایک آدمی کا نہیں
یہ قتل حق کا، مساوات کا، شرافت کا
یہ قتل علم کا، حکمت کا، آدمیت کا
یہ قتل حلم و مروت کا، خاکساری کا

یہ قتل ظلم رسیدوں کی غم گساری کا
یہ قتل ایک کا دو کا نہیں ہزار کا ہے
خدا کا قتل ہے، قدرت کے شاہ کار کا قتل
ہے شام، شامِ غریباں، ہے صبح، صبحِ حسینؑ
یہ قتل، قتلِ مسیحا، یہ قتل، قتلِ حسینؑ
وہ ہاتھ آج بھی موجود و کار فرما ہے
وہ ہاتھ جس نے پلایا کسی کو زہر کا جام
وہ ہاتھ جس نے چڑھایا کسی کو سولی پر
وہ ہاتھ وادیِ سینا میں ویت نام میں ہے
ہر ایک گردنِ مینا ہر ایک جام میں ہے
" کمینہ شرطِ وفا ترکِ سر بود حافظ
بروا گر ز تو ایں کار بر نمی آید " ۔

نظم کے اختتام پر مخدوم کے محبوب شاعر حافظ کی فارسی غزل کا شعر انسانوں کی مساوات کے لیے جدّ و جہد کرنے والے اس مجاہد کی پامردی کو واضح کرتا ہے جس نے اپنے سیاہ فام ہم وطنوں کے حقوق کی بحالی اور سفید فام نسل پرستوں کے جبر و تشدّد سے ان کو چھٹکارا دلانے کے لیے دانستہ اپنی جان قربان کر دی۔

کانگو کے عوام کے قائد، آزاد کانگو کے پہلے وزیرِ اعظم اور آزاد افریقہ کی علامت پیٹرس لومومبا کے قتل کے تعلق سے ۱۹۶۱ء ہی میں تحریر شدہ نظم "چپ نہ رہو" اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے:

شب کی تاریکی میں اک اور ستارہ ٹوٹا
طوق توڑے گئے، ٹوٹی زنجیر
جگمگانے لگا ترشے ہوئے ہیرے کی طرح
آدمیت کا ضمیر
پھر اندھیرے میں کسی ہاتھ میں خنجر چمکا
شب کے سنّاٹے میں پھر خون کے دریا چھلکے
صبح دم جب مرے دروازے سے گزری ہے صبا
اپنے چہرے پہ ملے خونِ سحر گزری ہے

خیر ہو مجلسِ اقوام کی سلطانی کی
خیر ہو حق کی، صداقت کی جہاں بانی کی
اور اونچی ہوئی صحرا میں امیدوں کی صلیب
اور اک قطرۂ خوں چشمِ سحر سے ٹپکا
جب تلک دہر میں قاتل کا نشاں باقی ہے
تم مٹاتے ہی چلے جاؤ نشاں قاتل کے
روز ہو جشنِ شہیدانِ وفا چپ نہ رہو
بار بار آتی ہے مقتل سے صدا چپ نہ رہو، چپ نہ رہو

اکتوبر ۱۹۶۸ء میں مخدوم محی الدّین نے سوویٹ یونین کی سیر کی۔ واقعتہً یہ ہمارے ملک میں ان کی پہلی آمد نہیں تھی۔ مجموعہ "گلِ تر" میں ہی ہمارے دارالحکومت میں آمد کے موقع پر تحریر شدہ نظم " ماسکو" شائع ہو چکی تھی۔ اس منظوم پیام میں ہندوستانی شاعر ماسکو اور ساتھ ہی تمام سوویٹ عوام کو "ہند کی دکھیاری جنتا" کا سلام پہنچاتا ہے اور اس بات پر اظہارِ تشکّر کرتا ہے کہ " سات نومبر کی جیوتی" سے ہندوستانی عوام کو اپنی راہ متعیّن کرنے میں مدد ملی اور انھوں نے "جگت کی جنتا سے مل کر جیون گیت بنایا"۔

اس بار مخدوم کی آمد علی شیر نوائی کی پانسو پچیسویں سالگرہ کے سلسلے میں ازبکستان میں منائے جانے والے جشن میں شرکت کی غرض سے تھی۔ مخدوم نے نہ صرف تاشقند میں جشن کے موقع پر منعقدہ اجلاس میں شرکت کی بلکہ سمرقند اور بخارا کی بھی سیر کی اور ان شہروں میں واقع ان یادگار عمارتوں کو بھی دیکھا جو مشرق کے تمام اسلامی ممالک میں مشہور ہیں۔

ازبک ادیبوں اور دانش وروں سے ملاقاتیں، عوام میں اپنے ثقافتی ورثے کی حفاظت کا جذبہ، آثارِ قدیمہ کی بحالی کا شان دار کام، جس کا سمرقند اور بخارا میں مخدوم نے خود مشاہدہ کیا، ہندوستانی ادبیات و فنون میں اس جمہوریہ کے عوام کی گہری دل چسپی، ان سب نے ہندوستانی شاعر کے ذہن میں ایک نہ مٹنے والا تاثر چھوڑا۔ ماسکو آنے کے بعد مخدوم محی الدّین باغ باغ ہو کر ازبکستان میں گزارے ہوئے ناقابلِ فراموش دنوں کا ذکر کیا کرتے۔

یہاں میری خواہش ہے کہ تحقیقی مقالے کے روایتی پُرسکون اسلوب سے ہٹ کر

شاعر سے ان ملاقاتوں کے شخصی تاثرات کے بارے میں کچھ کہوں جن کے دوران میرے ذہن میں اس کتاب کو لکھنے کا خیال معرضِ وجود میں آیا۔

ایک شام چند ہندوستانی شعرا اور تاریخ ادب اور علم ہند کے سوویت ماہرین اکٹھا ہوئے تاکہ دوستانہ ماحول میں سبھی حاضرین کی دل چسپی کے مسائل پر گفتگو کی جائے۔ ایسا یاد پڑتا ہے کہ مخدوم کے ساتھ سجّاد ظہیر، فیض احمد فیض اور ادبیات کے نقّاد ظ۔ انصاری آئے تھے۔ ادبی مسائل، جان پہچان کے ہندوستانی شاعروں اور ادیبوں، سوویت یونین میں ان کی کتابوں کے ترجموں اور ہمارے مہمانوں کے مستقبلِ قریب میں تخلیقی منصوبوں کے بارے میں بہت کچھ باتیں ہوئیں۔ غیر محسوس طور پر گفتگو ایک برجستہ مشاعرے میں تبدیل ہو گئی۔ مخدوم کسی امر پر اپنی ساری توجّہ مرکوز کیے ہوئے، اپنے کو لیے دیے اور ابتدا میں قدرے الگ تھلگ تھے، گویا وہ محفلِ احباب میں نہیں بلکہ کسی کاروباری اجلاس میں شرکت کے لیے آئے ہوں۔ عموماً ایک طرح کا فوجی رکھ رکھاؤ ہمیشہ ان کی فطرت میں داخل تھا۔ مگر رفتہ رفتہ ماحول میں بے تکلّفی آتی گئی۔ دل لگی کی باتیں اور لطیفے بھی سنائی دینے لگے جن کا مخدوم کے پاس کبھی نہ ختم ہونے والا ذخیرہ تھا۔ اس محفل میں انھوں نے اپنی نظمیں "اپنا شہر"، "شام کا چہرہ"۔ اور "رات کے بارہ بجے"۔ سنائیں۔ وہ پڑھتے کیا تھے جادو کرتے تھے، ان کو سن کر ناقابلِ بیان لطف حاصل ہوتا تھا۔ بے عیب طرزِ ادا، سریلی آواز، قافیوں کی پابندی سے آزاد نظم کے مراکزِ خیال پر زور دیتے ہوئے اسے موثر طور پر پڑھنے کا مخصوص ڈھنگ، یہ سب باتیں مخدوم کے اشعار کو دوسرے شعرا کے کلام سے جداگانہ بنا رہی تھیں۔ محفل کے اختتام پر سجّاد ظہیر، مخدوم سے مخاطب ہوئے اور میری طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا " دیکھو یہ ہمارے گھریلو مترجم ہیں۔ اپنی نظموں کا ترجمہ بھی انھیں سے کروالو۔" اس لطیفے کو سمجھنے کے لیے اس کے پس منظر سے واقفیت ضروری ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۹۶۵ء ہی میں راقم الحروف کا ترجمہ کیا ہوا شاعر کی رفیقِ حیات، رضیہ سجّاد ظہیر کا ناول " طوائف کی بیٹی" شائع ہو چکا تھا اور ۱۹۶۸ء میں راقم الحروف اور سرگئی سیورزف نے مل کر خود سجّاد ظہیر کے مجموعہ کلام "پگھلا نیلم" کا ترجمہ کیا تھا۔

مخدوم نے آندھرا پردیش قانون ساز اسمبلی کے مونوگرام سے مزیّن کاغذات پر خود اپنے ہاتھ سے لکھی ہوئی نظمیں "سڑک" (جو شاعر کے کسی مجموعے میں بھی شائع نہیں ہوئی ہے)، "اپنا شہر"، "جز تیری آنکھوں کے..."، ایک تازہ غزل اور رسالہ "صبا" کے اوراق

کی کچھ چھپی ہوئی کاپیاں، تین نظموں " مارن لو تھر کنگ "۔ " درۂ موت "۔ اور " رات کے بارہ بجے "۔ کے ساتھ میرے حوالے کیں۔ میں نے نظموں کو پڑھنے اور ان کے بارے میں مخدوم کی باکو کے سفر سے واپسی کے بعد گفتگو کرنے کا وعدہ کیا۔ کچھ دنوں کے بعد میری شاعر سے پھر ملاقات ہوئی اور میں نے ان سے کہا کہ اس سے قبل بھی میں ان کے مجموعے " گل تر "۔ کی کچھ نظموں کے ترجمے کی کوشش کرچکا ہوں۔ اس مجموعے کی کچھ نظموں کا منظوم ترجمہ میرے لفظ بہ لفظ ترجمے کی مدد سے ن۔ فیدورن نے کیا تھا جو " مشرقی المناخ "۔ میں شائع بھی ہوچکا تھا۔ میں نے مخدوم کو بتایا کہ رسالہ " اگنیوک "[1] کو بھی ان کی نظموں سے دل چسپی ہے جس میں جلد ہی ان کی نظموں کا ایک انتخاب شائع ہونے والا ہے " اگنیوک "۔ کے مدیر اناطولی سفرونف نے سوویت قارئین کو ایشیا اور افریقہ کے عہدِ حاضر کے نام ور شعرا کی تخلیقات سے متعارف کرانے کے لیے ہمیشہ بہت کچھ کیا۔ ہم نے اپنا وعدہ تو پورا کیا، لیکن کافی دیر سے، مخدوم کی نظمیں " اگنیوک "۔ میں ۱۹۷۱ء میں جاکر چھپیں۔

ماسکو کے ناشرین کو مخدوم محی الدّین کے مجموعۂ کلام کی اشاعت کے لیے آمادہ کرنے کی کوششیں کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوئیں۔ جیسا کہ اکثر ہوتا ہے اشاعت کے منصوبے پہلے ہی مرتب ہوچکے تھے اور ان میں مزید کوئی گنجائش نہیں تھی۔ ان دنوں کسی ایک شاعر کے مجموعے کی بجائے ضخیم تالیفات کو ترجیح دی جاتی تھی اور یہاں تو ایک ایسے شاعر کے مجموعۂ کلام کا سوال تھا جس سے روسی قارئین اس وقت تقریباً ناواقف تھے۔ ناشرین مخدوم کو شائع کرنا اس لیے نہیں چاہتے تھے کہ قارئین ان کی تخلیقات سے واقف نہیں تھے، لیکن قارئین واقف بھی کیسے ہوسکتے تھے کیوں کہ ناشرین اس وقت کے ایک غیر مشہور شاعر کا مجموعہ چھاپ کر مالی نقصان کا خطرہ مول لینا نہیں چاہتے تھے۔

صرف ۱۹۷۳ میں ایشیاء اور افریقہ کے ادیبوں کی پانچویں کانفرنس سے ذرا پہلے مخدوم محی الدّین کا مجموعہ کلام روسی میں " بادِامید "۔ کے نام سے الماتا (قزاقستان) کے دارالاشاعت " ژاسوشی "۔ نے شائع کیا۔ حالاں کہ ایک جمہوریہ کے اشاعت گھر کے لیے آٹھ

---

[1] اگنیوک (اگنی، شعلہ، شرارہ) روسی زبان میں ماسکو سے شائع ہونے والا ادبی و تہذیبی ہفتہ وار (مترجم)

ہزار نسخوں پر مشتمل ایک شعری مجموعے کی تعدادِ اشاعت اچھی خاصی ہے، مجموعہ " بادِامید " سارے سوویت یونین کے قارئین کی دست رس سے باہر ہی رہا کیوں کہ اس کے تقریباً سبھی نسخے قزاقستان ہی میں فروخت ہوگئے۔ مخدوم روسی میں اپنے مجموعہ کلام کی اشاعت تک زندہ نہیں رہے۔ لیکن اس مجموعے کے نسخے شاعر کے خاندان والوں اور حیدرآباد کے " مخدوم بھون "۔ میں محفوظ ہیں (مخدوم بھون ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی آندھرا پردیش ریاستی کمیٹی کا مستقر ہے)

۲۱ / اکتوبر ۱۹۶۸ء کی رات کو مخدوم محی الدّین مہمان نواز سوویت یونین سے رخصت ہوئے اور بذریعہ ہوائی جہاز وطن کے لیے روانہ ہوئے۔ یہ سوویت یونین کو ان کا آخری سفر تھا۔ دورانِ پرواز انھوں نے ایک ایسے منظر کا مشاہدہ کیا جس سے ہندوستان کو رات کا ہوائی سفر کرنے والے اچھی طرح واقف ہیں۔ اس منظر میں مخدوم کو ایک اشاریت محسوس ہوئی اور انھوں نے اسے اپنی آخری نظموں میں سے ایک یعنی " ملاقات "۔ میں مرتسم کردیا۔

جنوب کی طرف اڑتا ہوا جہاز پو پھٹنے سے قبل سوویت یونین کی سرحد پار کررہا ہے اور ایک لمحہ آتا ہے جب کہ بائیں جانب یعنی مشرق میں طلوع ہوتے ہوئے سورج کی کرنیں آسمان پر گلال بکھیر دیتی ہیں اور دائیں جانب، مغرب میں اندھیری رات ہی کا راج رہتا ہے۔ نور و ظلمت، مشرق و مغرب کے دوبدو ہونے کا یہ چشم دید منظر شاعر کے لیے اتنا پُر معنی تھا کہ نظم گویا خود بخود معرض وجود میں آگئی۔ ایسا لگتا تھا کہ فطرت خود اشارتاً سمجھا رہی ہے یا کم از کم اس امر کے بارے میں سوچنے کا موقع فراہم کررہی ہے کہ کس جانب نور ہے اور کس جانب " ظلمتِ شب "۔ گویا ٹھہری سی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کے ذہن میں یہاں مشرق اور مغرب کا مفہوم جغرافیائی نہیں، سیاسی ہے۔

میں آفتاب پی گیا ہوں
سانس اور بڑھ گئی ہے
تشنگی ہی تشنگی
تو سرزمین عطر و نور سے اتر کے
آفتاب بن کے آگئی
بلور کا جہاز
ابر سے پرے

رواں دواں
ادھر اندھیری رات ہے
شفق کی تیغِ سرخ اس طرف
تمام آسماں
شہاب ہی شہاب ہے
گلال ہی گلال ہے
ستارہ ہم نشیں ہے
ماہ ہم نفس ہے
سازِ جاں نواز ساتھ ہے
گریز پا سفر کا
ایک ایک پل ہے
جاوداں
الٰہی یہ سفر کبھی نہ ختم ہو

مخدوم محی الدّین کی 19/ مئی ۱۹۶۹ء کو تخلیق کی ہوئی آخری نظم کا عنوان "رت" ہے (یہ عجیب اتفاق ہے کہ تاریخِ تحریر کا صحیح علم ہے) یہ ایک کلیتہً شخصی نظم ہے، جس میں عمرِ گزشتہ کے کرب کا بھی احساس ہے اور آخری محبّت کی مسرّت اور درد کا بھی...... بس کچھ ہی دیر میں شام ہونے والی ہے، افقِ حیات پر درد کا چاند طلوع ہی ہونے والا ہے۔ وہ درد جس کا درماں ابھی تک کوئی دریافت نہیں کر پایا۔ جواں مردی سے کام لینا اور آخری جام بھی دل کڑا کرکے پی لینا چاہیے۔ کتنا جی چاہتا ہے کہ وقتِ معیّن دیر سے، جتنا ہو سکے دیر سے آئے۔ تاہم خود وقت کی آنکھوں سے ٹپکنے لگے کالے آنسو۔ کیوں کہ وہ جا کر واپس نہیں آتا، رت تو جانے کے لیے ہی آتی ہے......اور وقتِ معیّنہ کی آمد میں بس تین ماہ اور کچھ دن رہ گئے تھے۔

آخری نظم اور احباب کو بعد میں یاد آنے والی مخدوم محی الدّین کی بعض باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کو اپنے آخری وقت کے قریب ہونے کا احساس تھا۔ لیکن اس کے باوجود اپنی سرگرمیوں کو اس نے ایک لمحے کے لیے بھی ترک نہیں کیا اور کام کی رفتار میں کمی نہیں آنے دی۔ کبھی کسی کے سامنے اپنی صحت کا رونا نہیں رویا۔

مخدوم محی الدّین کے آخری دنوں کی تفصیلی روداد ہم کو کسان سبھا کے ایک قائد اور

ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی آندھرا پردیش کے سرگرم رکن خواجہ معین الدّین کے ذریعے ملتی ہے جو غیر قانونی جدّ و جہد میں ان کے دیرینہ رفیق تھے۔

۲۳/ اگست ۱۹۶۹ء کی سہ پہر کو معین الدّین کی ملاقات مخدوم سے ہوئی، جو ماسکو کی پیٹرس لوممبا یونیورسٹی میں معین الدّین کے فرزند سجّاد ظہیر کے داخلے کے لیے کوشش کر رہے تھے (معین الدّین نے اپنے بیٹے کا نام مشہور کمیونسٹ شاعر کے نام پر رکھا تھا) مخدوم اس وقت بالکل صحت مند اور چاق و چوبند دکھائی دے رہے تھے۔ معین الدّین کو بہت تعجب ہوا جب اتوار، ۲۴/ اگست کی صبح کو کمیونسٹوں کے پارلیمانی گروپ کے سکریٹری نے بذریعۂ ٹیلیفون ان کو فوراً اپنے ہاں بلایا اور مطلع کیا کہ مخدوم کی طبیعت اچانک غیر متوقّعہ طور پر خراب ہو گئی ہے جلد ہی راج بہادر گوڑ، راجیشور راؤ اور خواجہ معین الدّین، مخدوم کو ارونگ ہسپتال لے آئے۔ فوری اقدامات، مارفیا کے انجکشن اور پھیپھڑوں کو آکسیجن پہنچانے سے درد کی شدت میں کمی ہو گئی۔ ڈاکٹر چتانی اور مشہور ماہرِ امراضِ قلب ڈاکٹر گپتا نے مریض کا بڑی توجہ سے معائنہ کیا۔ مخدوم نے بتایا کہ گزشتہ بارہ دن سے ان کو گلے میں شدید جلن محسوس ہو رہی تھی جو کل شام اچانک بڑھ گئی۔ مرض کی علامت کو کوئی خاص اہمیت نہ دیتے ہوئے انھوں نے کسی سے اس کا ذکر نہیں کیا۔ ڈاکٹروں کے اقدامات سے مخدوم کی طبیعت کافی بہتر ہو گئی، پھر بھی ان کے مشورے کے مطابق معین الدّین نے فوراً حیدرآباد ٹیلیفون کرکے ریاست میں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کے سکریٹری کے۔ ایل۔ مہندرا کو شاعر کی صحت کے بارے میں آگاہ کر دیا۔

اگلی صبح کو مخدوم نے دریافت کیا کہ ڈاکٹروں کی کیا رائے ہے۔ ان کو اطمینان دلایا گیا کہ کوئی پریشانی کی بات نہیں ہے۔ مخدوم نے کہا کہ ان کا اپنا بھی یہی خیال ہے۔ دل میں درد بالکل نہیں ہے۔ گلا اندر سے غالباً کہیں پک گیا ہے اور جلن ہمیشہ اس کا احساس دلاتی رہتی ہے۔

مخدوم کے احباب خواجہ معین الدّین، اسد جعفری اور مہدی عابدی نے بیمار کے سرہانے رات گزاری۔ ظاہراً تشویش کی کوئی وجہ نہیں تھی۔

۲۵ / اگست کو پانچ بجے صبح مخدوم کی آنکھ کھلی، انھوں نے تازہ اخبار اور ایک پیالی چائے یا دودھ لانے کی فرمائش کی۔ اسد جعفری نے تازہ خبریں بہ آواز بلند پڑھ کر سنانی شروع کیں۔ مخدوم نے ایک پیالی دودھ پی لیا اور معین الدّین سے آگے پڑھنے کی فرمائش کی۔ جب غلطی سے معین الدّین نے "مسجد اقصیٰ" کو، جو یروشلم میں مسلمانوں کی مقدّس عبادت گاہ ہے "مسجد اصقیٰ" پڑھا تو مخدوم بے چین ہوگئے اور ان کو شرم دلائی۔ "بھائی میرے، تم کیسے مسلمان ہو کہ اس مقدّس عبادت گاہ کا صحیح نام بھی نہیں جانتے۔ اس کو آگ لگانے والے اسرائیلیوں کے بارے میں تو کچھ کہنا ہی بیکار ہے۔" بادی النظر میں طبیعت ٹھیک ہونے کے باوجود ڈاکٹروں نے مخدوم کے احباب کو صورت حال کی سنگینی سے آگاہ کر دیا تھا۔ شاعر کے بیٹے اور بیوی کو حیدرآباد سے فوری دہلی بلالیا گیا تھا۔

اس دن سہ پہر میں مخدوم کی حالت اچانک خراب ہوگئی۔ راجیشور راؤ، راج بہادر گوڑ، مہدی عابدی، اسد جعفری اور دوسرے قریبی احباب ان کے بستر کے پاس برابر موجود تھے۔ آکسیجن، گلوکوز کے انجکشن، قلب کا برقی مساج، کسی سے کچھ فائدہ نہیں ہو رہا تھا۔ خون کا دباؤ خطرناک حد تک گر گیا تھا۔

جس وقت مخدوم کی بیوی اور بیٹا ہسپتال پہنچے مخدوم پر بے ہوشی طاری ہو چکی تھی۔ نصرت نے باپ کو مخاطب کیا اور جو لوگ وہاں موجود تھے ان کو ایسا محسوس ہوا گویا بیٹے کی آواز کو پہچان کر بیمار نے ایک موہوم سی جنبش کے ذریعے اس کا جواب دیا۔

۲۵ / اگست ۱۹۶۹ء کی شام کو ٹھیک آٹھ بج کر بارہ منٹ تھے جب، جیسا کہ خواجہ معین الدّین لکھتے ہیں "طائر روح قفسِ عنصری سے پرواز کر گیا"۔ موت نے شاعر اور سیاست داں کی کتاب زندگی کا آخری ورق پلٹ دیا۔ انقلاب کا سپاہی چلا گیا اور اب بار بار دہرانے سے کیا فائدہ کہ:

جانے والے سپاہی سے پوچھو، وہ کہاں جا رہا ہے؟

۲۶ / اگست کی صبح کو مخدوم کا جسدِ خاکی آخری دیدار کے لیے کمیونسٹوں کے پارلیمانی گروپ کی رہائش گاہ "ونڈسر پیلیس" میں رکھا گیا۔

محبوب شاعر کو آخری سفر کے لیے وداع کرنے کو اراکینِ پارلیمنٹ، ممتاز سیاسی قائدین، ادیب اور شاعر، دانش ور، کالجوں کے اساتذہ اور جامعات کے طالبِ علم، ٹریڈ یونینوں کے رہنما، مزدور اور کسان، اس کی صلاحیتوں کے ہزاروں قدرداں اور ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کے بہت سے رہنما آئے تھے۔ سروجنی نائیڈو کی دختر پدمجا نائیڈو بھی آئی

تھیں جن کی مخدوم محی الدّین سے حیدرآباد میں اپنے گھر "آستانۂ زریں" میں بارہا ملاقات ہو چکی تھی۔ ساغر نظامی، جن کا اردو کے ممتاز ترین شاعروں میں شمار ہے، صدمے سے اشک بار تھے۔

گیارہ بجے آخری دیدار کے لیے آنے والوں کا داخلہ بند کیا گیا اور تابوت، جس میں مخدوم کی میّت تھی، دہلی سے حیدرآباد روانہ کیا گیا۔ زندگی کا چکر پورا ہو گیا، ابتدا اور انتہا اکٹھا ہو گئے۔ لاری، جس پر سرخ پرچم سے ڈھکا ہوا مخدوم کا تابوت تھا، دھیمی رفتار سے طیران گاہ سے روانہ ہو کر سوگوار عوام سے بھری ہوئی سڑکوں سے ہوتی ہوئی اس محلّے کی طرف روانہ ہوئی جہاں مخدوم نے زندگی کے آخری سال گزارے تھے۔ ساڑھے چار بجے مخدوم کا جسدِ خاکی حمایت نگر، ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کے دفتر کو لایا گیا۔ لاری میں مخدوم کی میّت کے پاس ان کے دونوں بیٹے نصرت اور ظفر، کے۔ ایل۔ مہندرا، راج بہادر گوڑ اور مشہور انقلابی شاعر نیاز حیدر کھڑے تھے۔ "مخدوم امر ہیں!" کے نعرے سنائی دے رہے تھے۔ شاعر کو الوداع کہنے کے لیے ہزاروں مسلمان اور ہندو، سکھ اور عیسائی نکل کھڑے ہوئے تھے۔ یہ قومی اتحاد کا جیتا جاگتا مظاہرہ تھا۔ حمایت نگر سے سوگواروں کا جلوس کنگ کوٹھی یعنی نظامِ حیدرآباد کی رہائش گاہ کے پاس سے گزرتا ہوا، براہِ عابد روڈ و معظم جاہی مارکٹ نمائش میدان پہنچا۔

شام میں ۸ بجے کے بعد مخدوم محی الدّین کا جنازہ مسجد لایا گیا جہاں اسے الوداع کہنے کے لیے دین دار موجود تھے اور پھر وہاں سے درگاہ حضرت شاہ خاموش کے قبرستان پہنچایا گیا جہاں ساڑھے نو بجے لوگوں کے بڑے ہجوم کی موجودگی میں میّت سپردِ خاک کی گئی۔

اردو کے متعدّد شاعروں نے محبوب شاعر کی موت اور ادب کی تجدید کے لیے اس کی بے بہا خدمات کے اعتراف میں نظمیں لکھیں۔ لیکن غالباً مخدوم کی سب سے زیادہ مکمل اور صحیح مرقّع نگاری ان کے ہم عصر اور اردو کے ممتاز شاعر بالمکند عرش ملسیانی نے دہلی کے رسالے "آج کل" کے نومبر ۱۹۶۹ء کے شمارہ میں شائع شدہ نظم میں کی ہے جس کا عنوان ہے "مخدوم مرحوم":

اب وہ آواز نہیں آئے گی
جس کے ہر لوچ میں انگڑائی تھی
جس کے ہر بول میں شہنائی تھی

درد تھا جس میں، محبّت تھی، فسوں کاری تھی
آگ ہی آگ
ہر رگِ ملک میں جو ساری تھی
زندگی اس کو کہاں پائے گی
اب وہ آواز نہیں آئے گی

....

کبھی اک مردِ سیاست وہ کبھی اک شاعر
نغمۂ زیست سناتا ہی رہا
پرچمِ عشق اڑاتا ہی رہا
ایک شعلہ تھا کہ ہر بزم کا سیّارہ تھا
نور ہی نور
درد کے شہر میں آوارہ تھا
کبھی خود ایک شکاری وہ کبھی اک طائر
کبھی اک مردِ سیاست وہ کبھی اک شاعر
بھری برسات سے کھیلا برسوں
مرمریں جسم، کبھی چاندنی رات
حسن کی بات تھی اس کی ہر بات
قصّۂ بھاگ متی سوز سے معمور کیا
سوز ہی سوز
ساز و آہنگ سے مسحور کیا
درد کو جان پہ جھیلا برسوں
بھری برسات سے کھیلا برسوں

....

خدمتِ اہلِ وطن کرکے بنا تھا مخدوم
اس کی ہر لَے پہ ستارے رقصاں
حیدرآباد کے پیارے رقصاں
مردِ آہن تھا عقیدے کا جو پابند رہا

جنگ ہی جنگ
جنگ جو ہو کے بھی خورسند رہا
ہائے افسوس کہ ہے اب وہ مجاہد مرحوم
خدمتِ اہلِ وطن کرکے بنا تھا مخدوم۔

عرش ملسیانی کی نظم میں غالباً پیشہ ور نقادوں کے مضامین سے بھی پہلے، مخدوم کی شاعری میں غنائی اور رزمیہ عناصر کے باہم دگر پیوست ہونے اور ان کی شعری تخلیقات اور سیاسی سرگرمیوں کے ناقابلِ تقسیم ہونے پر توجہ دلائی گئی ہے۔ یہ "عقائد کی استواری" تھی جس نے شاعر کی آواز کو "درد، محبّت اور فسوں کاری" سے مملو کر دیا تھا۔ سال ہا سال وہ "پرچمِ عشق" کے تلے، بادی النظر میں ہنستا گاتا، مصیبتوں کو خاطر میں نہ لاتا ہوا، "بھری برسات" میں اپنی منزل کی طرف رواں دواں رہا۔

حیدرآباد کے ممتاز شاعر شاذ تمکنت نے بھی مخدوم کی رحلت پر ایک طویل نظم لکھی جلوس جنازہ کے راستے پر سوگواروں کے ہجوم کو دیکھ کر شاعر سوال کرتا ہے:

وہ لوگ اپنا درد تیرے پاس لے کے آئے تھے
وہ لوگ کون تھے بھلا

اور پھر وہ نظام کی جمعیت سے مقابلہ کرنے والے ان جنگ آزمودہ سپاہیوں کا ذکر کرتا ہے جو اب سن سفید ہو چکے ہیں۔ وداع کرنے والوں میں وہ بھی تھے جن کے ساتھ مخدوم نے جامعۂ عثمانیہ میں کئی سال بتائے۔ اور وہیں وہ نوجوان بھی تھے جو شاعر کے ہاتھوں بکھیرے ہوئے حکمت کے موتی ایک ایک کرکے چننے کو اپنی سعادت سمجھتے تھے اور پھر دھواں دھواں سے بام و در کے پیچھے سے راہ گیر آواز دیتے ہیں کہاں چلا گیا ہے تو؟" (اشارہ نظم "دھواں" کی طرف ہے)۔ مخدوم کے خیالی پیکروں کو (خاص طور سے ان کی مقبولِ عام نظموں کے عنوانوں کو) نہایت چابک دستی سے اپنی نظم میں استعمال کرتے ہوئے، شاذ تمکنت، مخدوم محی الدّین کے جہانِ شاعری کو ایک ننھی مُنّی تصویر کی شکل میں ہمارے سامنے دوبارہ کھڑا کر دیتے ہیں اور محبوب شاعر کے چھوڑے ہوئے ورثے کی طرف توجّہ دلاتے ہیں۔

مخدوم کے دوست، انقلابی شاعر نیاز حیدر نے نظم لکھی "سورج کو کبھی دفن کوئی کر نہیں سکتا"۔

کیا تجھ کو خبر دیدۂ نمناک نہیں ہے
وہ شعلۂ جوّالا تہہِ خاک نہیں ہے
تقدیرِ حیاتِ ابدی کہتے ہیں جس کو
مدفونِ زمیں ، وہ دل بے باک نہیں ہے
وہ زندۂ جاوید ہے وہ مر نہیں سکتا
سورج کو کبھی دفن کوئی کر نہیں سکتا
مخدوم کو فانی نہ سمجھ اے دلِ مغموم
تھا پرچمِ احمر کا علم دار وہ مخدوم
کیا تجھ کو خبر دیدۂ نمناک نہیں ہے
وہ شعلۂ جوّالا تہہ خاک نہیں ہے

مخدوم محی الدّین کا نورانی مرقع سینکڑوں نظموں اور متعدد یادداشتوں میں کھینچا گیا ہے ۔ وہ اردو شاعری میں، ہندوستانی عوام کی قدیم اور عہد بہ عہد از سرِ نو تازہ ہونے والی ثقافت اور بہت سے ممالک کے قارئین کے شکر گزار حافظے میں ہمیشہ زندہ رہیں گے ۔
مخدوم کے کلام کے ہندوستان اور پاکستان میں متعدد نئے ایڈیشن ، ہندی اور دیگر ہندوستانی زبانوں میں حال میں شائع ہونے والے تازہ ترین ترجمے ، ان کی بعض نظموں کے حال ہی میں کناڈا میں شائع ہونے والے انگریزی ترجمے شاعر کی یاد کو تادیر زندہ رکھنے کے ضامن ہیں۔ محققین اب مخدوم کی تخلیقات کی طرف پہلے سے بھی زیادہ متوجہ ہو رہے ہیں، ان کے بارے میں مضامین اور مقالے لکھ رہے ہیں۔ نوجوان شاعر ان کے کلام سے غیر متزلزل دیانت داری، شعر کے فنی کمال اور زندگی میں گفتار و عمل کے ناقابلِ تنسیخ ربطِ باہمی کا سبق لیتے ہیں۔

احسان مند ہم وطن دیس کے اس نام ور سپوت کی یاد کو ہر طرح سے تازہ رکھتے ہیں۔ اس عمارت کو جہاں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی ریاستی کمیٹی کا دفتر واقع ہے مخدوم بھون کا نام دیا گیا ہے ۔ جامعۂ عثمانیہ کے اقامت خانے میں آپ کو اس کمرے کی نشان دہی کی جائے گی جو طالبِ علمی کے زمانے میں مستقبل کے شاعر کی رہائش گاہ تھی۔

جیسے ہی آپ مخدوم کی زندگی کی تفصیلات میں کچھ دلچسپی دکھائیں گے آپ کو وہ سایہ دار املی کا پیڑ دکھایا جائے گا جس کی چھاؤں میں مخدوم کو اپنے احباب کے جھرمٹ میں بیٹھنا اتنا پسند تھا اور جس کا ذکر شاعر کے کلام میں بارہا ملتا ہے ۔

مخدوم محی الدّین کا کلام اس بنیاد کا ایک حصّہ ہے جس پر اردو زبان کی عہدِ حاضر کی ادبیات کی شان دار عمارت قائم ہے ۔ مخدوم محی الدّین کے شاعرانہ کمال کے وارث اس امر سے بہ خوبی واقف ہیں اور مخدوم کے ورثے کی نہایت احترام کے ساتھ حفاظت کرتے ہوئے وہ ایک طرح سے اردو شاعری کے گنجِ گراں مایہ کی حفاظت کرتے ہیں۔

ooOoo

کتابیات

بہ زبانِ روسی

۱۔ مخدوم محی الدّین ۔ بادامید (منتخب کلام)، (ترجمہ ایس ۔ سیورزف ، ترتیب و مقدّمہ : الیکسی سوخاچیف)

الماآتا، ۱۹۷۳ء

۲۔ مخدوم محی الدّین۔ منتخب کلام "وقت کے قدموں کی آہٹ۔ (مخدوم، سردار جعفری اور سجاد ظہیر کا منتخب کلام)، (ترجمہ ایس۔ سیورزف، ترتیب، خاتمۂ کلام و تبصرہ: الیکسی سوخاچیف)

ماسکو، ۱۹۷۰ء

۳۔ مخدوم محی الدّین۔ منتخب کلام "ہندوستانی شاعروں کا کلام۔ (ترجمہ: جی کوتس اور ای الکزاندرف مرتّب: ای چیلشف)

ماسکو، ۱۹۵۶ء

۴۔ مخدوم محی الدّین۔ منتخب کلام "ہم ایک ہی سیارے پر رہتے ہیں۔ (ترجمہ: ایس۔ سیورزف)

تاشقند، ۱۹۶۸ء

۵۔ مخدوم محی الدّین "منتخب کلام۔ (ترجمہ: این نیدورن) مشرقی المناخ (شمارہ ۵) ۱۹۶۲ء

بہ زبانِ اردو

۱۔ داود اشرف، "مخدوم ایک مطالعہ"، حیدرآباد۔ ۱۹۰۷ء

۲۔ سبطِ حسن، "مخدوم اور کلام مخدوم"، کراچی۔ ۱۹۷۳ء

۳۔ مخدوم محی الدّین، "بساطِ رقص"، حیدرآباد۔ ۱۹۶۶ء

۴۔ مرزا ظفر الحسن، "عمر گزشتہ کی کتاب"، حیدرآباد۔ ۱۹۷۸ء

۵۔ مرزا ظفر الحسن، "دکن اداس ہے یارو"، حیدرآباد۔ ۱۹۷۸ء

۶۔ مرزا ظفر الحسن، "ذکرِ یار چلے"، حیدرآباد۔ ۱۹۷۶ء

رسائل

۷۔ صبا، مخدوم نمبر (خصوصی شمارہ)، حیدرآباد۔ ۱۹۶۶ء

۸۔ نیا آدم، مخدوم نمبر (خصوصی شمارہ)، حیدرآباد۔ جنوری ۱۹۷۰ء

۹۔ نیا آدم، مخدوم نمبر (خصوصی شمارہ)، حیدرآباد۔ ستمبر ۱۹۷۰ء

ڈاکٹر الیکسی سرگے ایوچ سوخاچیف روس میں اردو زبان و ادب کے حوالے سے مشہور فرانسیسی مستشرق گارساں دی تاسی اور انگریز مستشرق جان گلکرسٹ کے زمرے میں شامل کیے جانے کے مستحق ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی میں جو کام متذکرۂ بالا مستشرقین نے سرانجام دیا تھا کم و بیش اسی نوعیت کی کارگزاری اور کارہائے نمایاں پروفیسر سوخاچیف نے بیسویں صدی کے دوران، دوسری جنگ عظیم کے بعد کے عرصۂ تاریخ میں سرانجام دیے ہیں۔ ڈاکٹر سوخاچیف کی حیثیت روس میں آج موجود چھوٹی سی "اردو دنیا" کے اہم ترین معمار کی ہے۔ انھوں نے اس دنیا کو آباد کرنے اور اسے وسعت دینے میں کلیدی رول ادا کیا ہے۔ سینکڑوں شیدائیانِ اردو کی رہنمائی بھی کی ہے اور ان کی تحقیقی اور تخلیقی سرگرمیوں کی نگرانی بھی۔ وہ روس میں اردو شناسی اور اردو دوستی کی علامت ہیں اور اپنی ذات میں ایک مکمل دبستان کے منصب پر فائز ہیں۔

پروفیسر سوخاچیف نے اردو ادب پر کئی اہم کتابیں تصنیف کیں جن میں "اردو ادب۔ مختصر جائزہ"، "داستان سے ناول تک"، "ترقی پسند پاکستانی ادیب"، "کرشن چندر"، "اردو زبان میں شہر آشوب"، اور "مخدوم محی الدین"، قابلِ ذکر ہیں ان کی کتاب "مخدوم محی الدین" ۱۹۸۹ء میں شائع ہوئی۔ اس کتاب میں پروفیسر سوخاچیف نے مخدوم کی شخصیت اور شاعری پر ایک نئے زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالی ہے اور اپنے اعلیٰ ادبی ذوق اور گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ مخدوم کی شاعری کی تحسین اور قدر شناسی کے لیے اس کتاب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔